الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة الحاج لخضر – باتنة
كليـة الآداب واللغــات
قســم الترجمـــــــة

حدود التصرف في الترجمة الأدبية

Les fables de La Fontaine de Jean de La Fontaine

بترجمتي محمد عثمان جلال و بشير مفتاح إلى العربية

دراسة تحليلية و نقديـة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة

إعداد الطالب:
جابــــر جعلاب

إشراف:
أ.د سعيدة كحيل

لجنة المناقشة:

أ.د عبد الواحد شريفي	جامعة وهران	رئيسا
أ.د سعيدة كحيـــــــل	جامعة باجي مختار -عنابة-	مشرفا ومقررا
أ.د ليلى عالـــــــــم	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2014-2015



إهداء

إلى الذي بذكره يئن الفؤاد و للقياه يحترق الرماد و لرؤياه يضيء السواد

إلى من سيظل قدوتي في دنيا العباد

إلى روحي

أبي

إلى التي لولاها ما جئت الوجود و ما اجتزت السدود و ما استطعت الصمود

التي إن بررتها فلحت و إن صنتها نجحت و إن قلت لها أف خسئت

إلى نبع الحنان و نبض الأمان

إلى من جعل الله تحت قدميها الجنان

أمي

إلى اللاتي بوجودهن تحلو الحياة و تشرق الظلمات و تفرح العبرات وتدك النكبات

أخواتي

إلى التي أعدت حسائي و كوت ردائي و ناولتني دوائي و ساندتني في الضراء

زوجتي

إلى الذي بمجيئه أشرق الكون و أزهر و هلل القلب و كبر

أسأل الله أن يرزقه العمر المديد و الحظ السعيد و العيش الرغيد و العقل الرشيد و الرأي السديد

إلى ابني يحيى عبد الحميد

إلى الأقارب و الأحباب و الأهل و الأصحاب

إلى كل من ساهم بالدعاء و الكلمة الطيبة و الرجاء



شكر و عرفان

يقول الحق سبحانه و تعالى: "وَ لَإِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ"

فالشكر أولا لله سبحانه الذي كنت له داعيا و لعونه راجيا فأنعم علي بالصحة و العافية

ورزقني القدرة لإنهاء هذا العمل و حفظني من الوهن و الكسل

فإن أخطأنا فمن أنفسنا و الشيطان و إن أصبنا فمن الله الواحد المنان

و يقول الرسول محمد صلى الله عليه و سلم: "مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ لَا يَشْكُرُ الله"

فالشكر لأساتذتي الذين بصماتهم في الفكر تبقى و يزدهر العلم بهم و يرقى

و أخص بالشكر أستاذتي سعيدة كحيل التي يبقى عملي على جهدها خير دليل

أشكرها أن لم تبخل علي بالنصائح و ساندتني بالقول و الجهد الصالح

أسأل الله تعالى أن يبارك لها في الصحة و أن يرزقها العفو و العافية في الدنيا و الآخرة

حفظكم الله جميعا من كل الشرور و أدخل على قلبكم البهجة و السرور


مقدمة

حدود التصرف في الترجمة الأدبية

إن جذور الترجمة تضرب عميقا في التاريخ، حتى أنها كانت حاصلة عند أقوام سالفة في أزمنة غابرة، وقد ورد حتى في القرآن الكريم إشارة إلى ذلك في قوله تعالى:"حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِنْ دُونِهِمَا قَوْمًا لَا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلًا"[1]. قوم يتكلمون بلغة لا يفقهها ذي القرنين، و لم يكن فيمن كانوا معه إلاّ رجل واحد يفهما لكنه لم يكن يتكلم لغة ذي القرنين، فكان يترجم ما يقول القوم، ثم يقوم آخر بترجمة ما تُرجم، و يقوم ثالث بترجمة ما تَرجم الثاني، حتى أنه قيل أن سلسلة الترجمة بلغت عشرين مترجما. فلولا ذلك لما فهم ذو القرنين مراد القوم.

وتكمن أهمية الترجمة عن اللغات الأخرى في التواصل والتفاعل مع منجزات الآخر؛ فالمتفق عليه أن ترجمة العلوم لا مناص منها، أما الآداب فالاختلاف حول ترجمتها أمر قائم وبدرجات متفاوتة، يصل إلى أشده حول ترجمة الشعر. و يثار جدال واسع النطاق بين المترجمين والنقاد والشعراء عمومًا حول جدوى هذه الترجمة، فبعضهم يرفض هدف الترجمة ويراها خيانة للنص الأصلي، لأن لكل لغة واقعها الخاص ومن ثم لا يجوز ترجمة الشعر بأي حال من الأحوال، و هو رأي الجاحظ في قوله "الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب فيه". و كذلك الشاعر الفرنسي بيير ليريس عندما قال "ترجمة الشعر أمر مستحيل، مثلما الامتناع عن ترجمته أمر مستحيل."

و ضروب الشعر كثيرة و منها الفخر و الهجاء و الرثاء و الوصف و غيرها. و تعتبر الخرافة أحد تلك الضروب التي جاءت حكاياتها المنقولة على ألسنة الحيوانات في قوالب شعرية لتفرض بذلك تحديا مضاعفا لكل مترجم. أما التحدي الأول فيكمن في خصائص اللون الأدبي في حد ذاته و الذي يقوم على جزئيتين أساسيتين و هما رمزية حيواناته التي ما هي في الحقيقة إلا سواتر لشخصيات حقيقية، و الدروس الأخلاقية المستقاة منه. أما التحدي الثاني فيكمن في خصائص النص الذي نقلت فيه و التي تفرض على المترجم أن يكون على اطلاع واسع في بحور الشعر وأحكامه، و قوافيه و أوزانه، و متونه و أبياته، و ذلك لجعل القريحة منفتحة لهذا الغرض.

---

(1) سورة الكهف، الآية 93

وقد نقول أنه لا يترجم الشعر إلا شاعر، فالمترجم العادي لينوء تحت عبء النص الشعري، أما المترجم العبقري فيرتفع فوقه. وبالرغم من وجود بعض الآراء التي تعتقد بعدم إمكانية ترجمة الشعر فإن التاريخ يثبت عكس ذلك. فقد شهد العالم ترجمات لأكثر الأعمال الشعرية شهرة. وقد يبدو الأمر سهلا في نقل شعر من لغة أوروبية إلى أخرى بنفس الوزن، غير أنه ليس بهذه السهولة حين يتصدى المترجم لنقل وزن الشعر الفرنسي أو الإنجليزي إلى وزن اللغة العربية. ومن الخطأ الفاضح في ترجمة الشعر المغالاة في الأمانة ،التي إن صحت في الحقائق العلمية والمسائل الدينية فلا تصح في الشعر، فمن أرادها فيه أراد شيئا غير مستلزم وأدى ذلك إلى إخفاقه في تحقيق غرضه.

وبقي أن نسأل هل يمكن أن نترجم شعر الخرافة بنثر جيد دون أن نفقد حلاوة الأصل؟ والجواب أنه قد يكون النثر الفني أصدق في نقل المعنى ولكنه لا يحافظ على موسيقية النص الأصلي وإن عكس لنا ومضات من جرسه ونغمته.

لقد تنوعت أغراض الخرافة على مر الأزمنة و العصور. فكانت في بداية الأمر سبيل أولئك الذين كان جهرهم في انتقاد حكامهم نهاية لحياتهم، فاتخذوا من الحيوانات التي أنطقوها ستارا لهم. ثم تحول الغرض من الخرافة بعد ذلك إلى التثقيف و المتعة الفنية. لتقتحم بعد ذلك مجال أدب الأطفال لما في قصصها المنقولة على ألسن الحيوان من قيم و دروس وعبر و نصوص تساهم في تربية النشء وتهذيبه، و إطلاق العنان لتصوره و خياله.

إن الحديث عن شعر الخرافة لا يمكن أن يستقيم في الذهن دون ذكر أبرز كتابه في العالم أجمع و هو " Jean de La Fontaine" الذي ارتبطت الخرافة باسمه فخلدت ذكره فاستحق بذلك أن يكون أبا المنظومات الخرافية في العالم أجمع. و يعود سبب نبوغه إلى ثرائه اللغوي من جهة و إلى قدرته على تطويع أوزان الشعر الفرنسي مع ما يتماشى مع أفكار الخرافة من جهة أخرى. و هذا هو سبب إقبال أدباء العربية على خرافاته، بالنقل و الترجمة حينا، و بالاقتباس و التقليد حينا آخر على الرغم من وجود فن الخرافة في أدبنا القديم. ولقد اخترنا لدراستنا من بين أولئك المترجمين شاعرين من بيئتين مختلفتين و من عصرين مختلفين أحدهما مصري النشأة

و المولد و الآخر جزائري النشأة و المولد و هما: محمد عثمان جلال بترجمته "العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ"، و بشير مفتاح بترجمته "أمثال و حكم لافونتين".

و يعود سبب اختياري لمدونة "Les Fables de La Fontaine" لكاتبها جون دي لافونتين " Jean de La Fontaine" إلى الأسباب التالية.

1- مجال دراستي الذي يعنى بالنصوص الأدبية و ترجماتها

2- شغفي و اهتمامي الكبيرين بالشعر الفرنسي و الانجليزي عامة و بالشعر العربي خاصة. فالشعر من أرقى الألوان الأدبية على اختلافها بإجماع أهل الاختصاص لما فيه من جمع بين جمالية اللفظ و رقي الأسلوب و سمو المعاني من جهة و وزن و إيقاع و نغمة من جهة أخرى. ثم إن الجدل القائم منذ القدم حول استحالة ترجمة الشعر من عدمها تدفع بالمترجم لتقصي الحقيقة في ذلك بالوقوف على ما قيل قديما و ما يقال في عصرنا الحالي.

3- إدراج هذا اللون الأدبي في مجال أدب الأطفال، وقد وقفت على ذلك من خلال تدريسي لتلاميذ الصف الثاني متوسط، حيث خصص فصل كامل في البرنامج السنوي للغة الفرنسية لدراسة الخرافة و التركيز على المواعظ المستقاة من مختلف قصصها. كما كنت شاهدا على ذلك الأثر التي تتركه تلك القصص في نفوس تلامذتي، فهي تسمو بخيالهم في محاولة منهم لفك رموزها و الوصول إلى جوهر معانيها لاستخلاص و فهم العبر منها.

أما الإشكاليات التي نطرحها في هذا البحث فتتمثل فيما يلي:

1- هل على مترجم شعر الخرافة أن يتصرف في ترجمته؟

2- هل التصرف (l'adaptation) في الترجمة في هذه الحالة له حدود؟

3- هل تتدخل خلفية المترجم الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية في رسم معالم تلك الحدود؟ أم خصائص اللغة التي يترجم إليها هي التي تفعل؟

4- هل يحافظ المترجم لشعر الخرافة"La fable" على رمزية الحيوانات المذكورة فيها؟ وهل رمزية الحيوانات في الثقافة الفرنسية تطابق رمزيتها في الثقافة العربية؟

5- هل يحافظ المترجم على معنى العبرة المستقاة من الخرافة المكتوبة باللغة الفرنسية في لغته العربية؟ وهل تأثير العبرة المدركة في النص العربي المترجم في نفس الرجل العربي هو ذات التأثير في نفس الرجل الفرنسي القارئ للنص الفرنسي الأصلي؟

6- هل يمكن لمترجم النص الفرنسي نقل ذلك الإيقاع الموجود فيه إلى النص العربي؟ أم أن خصائص اللغتين الشعرية المختلفة تحتم عليه إيجاد البديل لذلك؟

إن الذي نصبو إليه من خلال هذا البحث هو تحليل ونقد مدونة أدبية شعرية خصوصا و ذلك من خلال إيجاد إجابات على قدر المستطاع على الإشكاليات الموضوعة و التساؤلات المطروحة و التي تخص التصرف في ترجمة فن الخرافة و حدوده و خصائص الشعر العربي و الفرنسي و مميزاته و خلفية المترجم و تأثيرها على ترجمته و القدرة أثناء الترجمة على المحافظة على شخصية الحيوان و رمزيته وترك التأثير والاستجابة في القارئ وتذوقه للمحكي الشعري، كما نود أن نضيف نقطة لصالح أولئك الذين يؤمنون بإمكانية ترجمة النص الشعري و أولئك الذين يسعون لإثبات تلك الإمكانية. كما ستكون مهمتنا التعريف بنظريات ترجمة الشعر وتقنياته واستراتجياته. كما نسعى أيضا لحث دارسي الترجمة و طلابها على الإقبال على الشعر بأنواعه و شتى لغاته من خلال ترجمته و دراسة ترجماته. و نخص بالشعر روائعه مثل رباعيات الخيام والأطلال و غيرها.

و سنستعين في دراستنا بالأدب المقارن لما له من قدرة على الإجابة على تساؤلات تعد محور بحثنا و تصب في صميمه: كيف يتم اختيار النصوص المراد ترجمتها؟ و كيف يأخذ النص المترجم مكانته ضمن المنظومة الأدبية المستقبلة؟ ولماذا؟ و ما وظائفه ضمنها؟ و ما التعديلات المتوقعة التي سيحدثها فيها؟

أضف إلى ذلك دراسته لتلقي الترجمات على مستويات متعددة، بعيدا عن المطابقة الحرفية بين الترجمة و النص الأصلي. و دراسة هذا التلقي تسمح لنا برؤية الفعل الحقيقي لهذه النصوص في المنظومة الثقافية التي تستقبلها.

و سنعمد من خلال دراستنا إلى عرض مقاطع في الترجمتين و نقارنها بالنص الأصلي لنتعرف مواطن التصرف فيها سواء كانت بالإضافة أو الحذف أو طريقة صياغتها المغايرة لما جاءت عليه في النص الأصلي وصولا إلى معرفة أسبابها لنخلص بعد ذلك إلى وضع معالم لحدود التصرف في الترجمتين مقارنة بالنص الأصلي، مستخدمين في ذلك منهج البحث التحليلي و النقدي لتناسبه مع طبيعة المدونة و طبيعة الدراسة.

و عليه سنقوم بتقسيم بحثنا إلى ثلاثة فصول:

- أما الفصل الأول و الذي سيأتي بعنوان "فن الخرافة و ترجمة الشعر"، فسنتعرض فيه إلى تحديد ماهية الخرافة و تاريخ ظهورها، ثم نقوم بعرض مختلف مصادرها الشرقية و الغربية. و حتى نثبت أهمية هذا اللون الأدبي سنقوم بتعداد مختلف مترجميه و ترجماته عبر التاريخ. و لما جاءت خرافات لافونتين و ترجماتها في قوالب شعرية كان لا بد من أن نتعرف في هذا الفصل على الفوارق الجوهرية بين خصائص الشعر الفرنسي و خصائص الشعر العربي و أن نتعرض لمختلف آراء المنظرين و أهل الاختصاص فيما يتعلق بترجمة الشعر. ثم سنقوم بمقارنة رمزية الحيوانات في الثقافتين العربية و الفرنسية من جهة و رمزيتها في خرافات لافونتين من جهة أخرى و ذلك باعتبار أن المترجمين اعتمدا على نفس الحيوانات التي ابتدعها لافونتين في خرافاته و أن أي تباين في رمزيتها سيخلط أدوارها في الترجمة ما ينجم عنه فهم خاطئ للدروس و العبر و ذلك إن وجد فهم أصلا.

- و أما الفصل الثاني و الذي سيأتي بعنوان "التصرف في الترجمة الأدبية" فسنقوم بتقسيمه إلى مبحثين.

و نقوم في المبحث الأول بمحاولة فهم التصرف كإستراتيجية ترجمية باعتبار أن مترجم شعر الخرافة لن يجد في غير التصرف سبيلا لترجمتها. و لبلوغ هذا الفهم سنتطرق بالحديث أولا عن ماهية التصرف ثم نذكر أنواعه و نتعرف على مختلف العوامل التي تدفع بالمترجم لانتهاجه. كما سنقوم كذلك بذكر أهم دعاته و مختلف تقنياته.

ونقوم في المبحث الثاني بالتعريف بالمدونة الأصلية (Les Fables de La Fontaine) و كاتبها (Jean de La Fontaine) و مترجميها "محمد عثمان جلال" و "بشير مفتاح".

- و أما الفصل الثالث و الذي سيأتي بعنوان "دراسة تحليلية و نقدية في مدونة « Les fable de La Fontaine »" فسنحدد فيه الدراسة في عدة مستويات و هي: المستوى النصي و المستوى الدلالي و المستوى المعجمي و المستوى الجمالي و مستوى الوزن و مستوى ترجمة العبرة. ثم نعرض في كل مستوى نماذج و مقاطع النصوص الأصلية و ترجماتها لنقوم بتحليلها و نقدها. لنترجم بعد ذلك النتائج إلى نسب مئوية نرسم من خلالها منحنى بيانيا يبين لنا منهجية كل مترجم في التصرف في ترجمة خرافات لافونتين، لنخرج بعدها بجملة من النتائج و الاستنتاجات التي من شأنها أن ترسم لنا معالم حدود التصرف في ترجمة خرافات لافونتين.

ونقوم في نهاية البحث بوضع خاتمة، و ملخص باللغة و الفرنسية و الإنجليزية، و قائمة المصادر و المراجع.


الفصل الأول

الفصل الأول

فن الخرافة و ترجمة الشعر

تمهيد

1. تعريف أدب الخرافة

2. تاريخ ظهور أدب الخرافة

3. مصادر الخرافة

1.3. المصادر الغربية

2.3. المصادر الشرقية

3.3. المصادر العربية

4. مترجموه و ترجماته عبر التاريخ

1.4. أبرز محاكيه في الأدب العربي

2.4. أبرز مترجميه

5. خصائص الشعر في اللغتين العربية و الفرنسية

6. ترجمة شعر الخرافة

7. خصائص حيوانات الخرافة و رمزيتها في الثقافتين الغربية و العربية

خلاصة

تمهيد:

تشكل ترجمة الشعر تحديا حقيقيا لكل مترجم يسعى لتحقيقها. أما ترجمة الخرافة التي كتبت شعرا فتمثل تحديا مضاعفا. و ذلك راجع إلى خصوصية النص و مضمونه. لذلك سنحاول في هذا الفصل من الدراسة التعرف على خصوصيات أدب الخرافة من جهة و خصوصيات النص الشعري من جهة أخرى.

1. تعريف أدب الخرافة:

إن المعنى الأدبي الاصطلاحي الذي يكاد يجمع عليه مؤرخو الأدب و النقاد و دوائر المعارف هو : أنها قصة حيوانية يتكلم الحيوان فيها و يمثل مع احتفاظه بحيوانيته، و لها مغزى.[1]

و دور البطولة في هذه القصص و الحكايات لا يقتصر على الحيوان وحده بل يتعداه ليشمل الإنسان و الطير و النبات و حتى الجماد، و نسبها إلى الحيوان ما كان إلا لبيان موضعه و كثرة القصص التي وردت عنه. "و تعتبر هذه الحكايات رمزية ذات طابع خلقي و تعليمي، تظهر فيها شخصيات و أحداث ما هي إلا سواتر الشخصيات و الأحداث الحقيقية المقصودة، من أجل ذلك يكون القناع الذي تستتر من ورائه هذه الشخصيات و الأحداث شفافا حتى لا تنطمس الغاية الرمزية من القصة".[2]

وقد وضع لكلمة "fable" في اللغة العربية عدة أسماء : الخرافة، الموعظة، المثل و الأسطورة.

و يرى البعض أن لكلمة خرافة "fable" معان متعددة:

"1- أنها قصة حيوانية لا مغزى لها "beast fable".

(1) عبد الرزاق حميده، قصص الحيوان في الأدب العربي، القاهرة 1951، ص 25، 26

(2) نوير بنت ناصر محمد عبد الله الثبيتي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في قسم البلاغة و النقد بعنوان : تنوع الأداء البلاغي في أدب ابن المقفع، ص 32

2- أنها قصة حيوانية لها مغزى و عندئذ تساوي موعظة "apologue".

3- أنها قصة خيالسة بوجه عام fiction فتكون بذلك أعم من قصة حيوانية."[1]

أما " الخرافة " و" الموعظة " فتتماثلان في الغاية التّعليميّة والتّهذيبيّة الّتي تهدف إليها كلّ منهما، "و كل ما بينهما من خلاف أن الخرافة تكون أقل تعقيدا و طولا مما تكون عليه الموعظة عادة".[2]

و أما المثل فيستخرج من الخرافة و غير الخرافة، و هو يتوجه أصلا إلى المغزى من الخرافة لا إلى القصة نفسها.

و أما الأسطورة فيكون مدار الحديث فيها و محوره أناس خياليّون و حيوانات لا نراها في عالمنا.

نستخلص مما سبق ذكره بأن كلمة "خرافة " توافق في معناها الاصطلاحي القصة على لسان الحيوان، كلمة "fable".

و استنطاق الحيوان في أدب الخرافة ما هو إلا شكل من أشكال تأزم العلاقة بين الأديب و السلطة، و اللجوء إلى عالمه ما هو إلا أحد أشكال الالتفاف على آلة الرقابة. فالمبدع يهدف بهذا إلى إيصال خطابه أو موقفه إلى متلقيه بل إلى الحاكم في أحيان كثيرة، "فالملوك لها سكرة كسكرة الشراب، لا تفيق من السكرة إلا بمواعظ العلماء و أدب الحكماء. و الواجب على الملوك أن يتعظوا بمواعظ العلماء، و الواجب على العلماء تقويم الملوك بألسنتها، و تأديبها بحكمتها، و إظهار الحجة البينة اللازمة لهم ليرتدعوا عما هم عليه من الاعوجاج و الخروج عن العدل".[3]

---

(1) نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، مكتبة الإسكندرية، ص 03
(2) المرجع نفسه، ص 5
(3) ابن القفع، كليلة و دمنة، دار صادر بيروت 2000، ط1، ص 17

لذلك توجب على المبدع التحلي بالحنكة في هذه المواجهة ما دام لا يصبر على الصمت إزاء ما يرى من انتهاكات للحقوق و الحريات و ممارسات خاطئة للقوانين في حق الأفراد و الجماعات. خاصة و أن عالم الحيوان ما هو إلا انعكاس لعالمنا، و غناه يتجلى في نهر من الرموز لا ينضب. و نجد خلف ستار تلك الرموز التي يتطلبها هذا اللون الأدبي واقع الحياة في زمن كتابته، فقد استطاع الشاعر لافونتين مثلا أن يعرض علينا لوحة كاملة للحياة الإنسانية و للمجتمع الفرنسي آن ذاك، ففقد كانت له القدرة على الغوص في أغوار النفوس، و حاسة الشعور بالواقع معا: "فقد استطاع أن يصور الناس من كل صنف: ملوكا و سادة و أثرياء و رجال دين و علماء و فلاحين، و من كل الشيم: متكبرين و جبناء و فضوليين و ذوي أثرة و استغلاليين و منافقين،كل بهيئته و لهجته اللتين تناسبانه و تعبران عنه."[1]

أما الأمور التي اختص بها الإنسان من بين سائر الحيوانات أربعة أشياء "و هي جُمَّاعُ ما في العالم، وهي الحكمة و العفة و العقل و العدل. و العلم و الأدب و الروية داخلة في باب الحكمة. و الحلم و الصبر و الوقار داخلة في باب العقل. و الحياء و الكرم و الصيانة و الأنفة داخلة في باب العفة. و الصدق و الإحسان و المراقبة و حسن الخلق داخلة في باب العدل. و هذه هي المحاسن و أضدادها هي المساوئ".[2]

وجدير بالذكر أيضا أن الطفل من خلال مشاهدته للرسوم المتحركة و سماعه لقصص أبطالها من عالم الحيوان، كون لديه خلفية ترحب بأدب الخرافة في عالمه وتضمن له البقاء و الاستمرارية، "فولع الأطفال بهذا النوع من القصص، ولعا ينطلق من حبهم الفطري للحيوانات، و رغبتهم القوية في إنشاء صداقات

(1) حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، المنظمة العامة لمكتبة الإسكندرية، ج3، ط2، سنة 1956، ص 589
(2) المرجع نفسه، ص 13

مع بعضها. فمن السهل استقطاب اهتماماتهم بالحديث عنها، و إلباسها أدوارا بشرية تناسب غرائزها و طبائعها المتميزة".[1]

إذا فالخرافة كجنس أدبي دخلت مجال أدب الأطفال لما في قصصها المنقولة على ألسن الحيوان من قيم و دروس وعبر و نصوص تساهم في تربية النشء وتهذيبه، و إطلاق العنان لتصوره و خياله.

و من المعلوم أن الترجمة السليمة أو النقد الترجمي البناء لأي لون أدبي ينطلق من فهم هذا اللون فهما عميقا و الوقوف على خصائصه و مميزاته، ولعل أحد الطرائق لبلوغ ذلك الفهم هي العودة إلى البيئة التي نشأ فيها و تطور و سبب ظهوره في تلك البيئة دون سواها و من ثم العوامل التي ساعدت على انتشاره.

2. تاريخ ظهور أدب الخرافة:

لقد تضاربت الآراء حول البيئة الّتي نشأ فيها الأدب الخرافيّ العالميّ، فيرى محمد بك عثمان جلال "أن الواضع لهذه الواضع لهذه الحكايات في الأصل رجل من رجال اليونان يقال له أيثوب (Esope) من قرية تسمى "أمرتوم"، و كانت ولادته بعد تأسيس رومه بمأتي سنة"[2]

و أيثوب هذا، أو "أيسوب" كما سماه آخرون، لا يكون الوحيد الذي كتب في هذا الفن في العالم الغربي (اليوناني و الروماني) إنما هو أشهر كتابه، حيث كان شاعرا أسطوريا و كاتبا لأكثر من خمس مائة خرافة، وكان له عقل من العقول الأولى غير أنه كان ضعيف الجسم، مشوه المنظر، معقود اللسان، و قد أرسله الذي اشتراه كعبد أول مرة، إلى أرضه للفلاحة و ذلك لضعف بنيته و لإعفاء الناس من النظر إلى قبحه، لكنه كان نافذ البصيرة، واسع الحيلة، أما نوادره فكثيرة لا تعد و لا تحصى.

(1) مجلة الأثر، العدد 13 مارس 2012، ص 169، 170.
(2) محمد بك عثمان جلال، العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ، مطبعة النيل بمصر، ط1، سنة 1324-1906 ص أ

وبعض آخر يرى أن نشأتها مصرية، حيث إن بعض الحكايات المصرية القديمة كانت على لسان الحيوان من أمثال حكاية "قصة السبع والفأر" التي وجدت على ورقة بردي و التي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد.

و قد ذهب غالبية الباحثين إلى أن منشأ هذا النوع الأدبي بلاد الهند. أما عن قصة نشأته فيها، فيروى: أن الإسكندر ذو القرنين الرومي "Alexandre le Grand" غزى كل بلاد الغرب، و بعد أن فرغ من ملوكها قرر التوجه لبلاد الشرق يريد بذلك ملوك الفرس و غيرهم. و بعد أن أنزل بالجميع الهزيمة، توجه إلى الصين، وبدأ في طريقه بملك الهند.

وكان على بلاد الهند وقتها ملك ذو سطوة يقال له "فورك". وبعد حرب ضروس، كانت الغلبة فيها لجيش الإسكندر لحنكة قائده وخبرته، استخلف ذو القرنين على الهند رجلا من رجالاته، سرعان ما خلعه الشعب بعد رحيله، لأنه كره أن يأمّر عليه رجل ليس من ملته و دينه. وملّك الهنود عليهم رجلا من أولاد ملوكهم يقال له "دبشليم" "Dabchélim" فطغى و بغى و تجبر و تكبر لما استوثق الأمر لديه.

و كان يعيش في ذلك الزمان رجل فيلسوف فاضل حكيم من البراهمة[1] يقال له "بيدبا" "Bidpay"، لم يرضه ما رأى من الملك، فقرر بعد استشارة تلامذته مقابلته و تقديم النصح له ليسعى في خدمة البلاد و يرفع الظلم عن العباد. و قابل الفيلسوف "بيدبا" الملك "دبشليم" و كان له من الناصحين، لكن الملك من غيظه كاد أن يعصف به و يقطف رأسه، و زجّ به إلى السّجن فمكث فيه حينا من الزّمن. و لما أن ذهب الروع عنه، أيقن بأنه ظلم الفيلسوف، فعدل عن قراره و أمر بإخراجه، و رفع من شأنه و مقامه فاستوزره و وضع التاج على رأسه و أجلسه مجلس العدل و الإنصاف ورفع عن الرعية الظلم

(1) البراهمة: عباد برهمة من آلهة الهنود

و كشف عنهم الهم والغم. وطلب منه أن يجعل له كتابا بليغا في ضروب الحكمة، يكون ظاهره سياسة العامة و تأديبها على طاعة الملك، و باطنه أخلاق الملوك و سياستها للرعية، ينسب إليه و تذكر فيه أيامه. فاستمهل "بيدبا" الملك عاما، و جمع لذلك تلامذته، فألف كتابا من أربعة عشر بابا، سمى أحدها "كليلة و دمنة".

أما محمد بن إسحاق فيقول أن "أول من صنف الخرافات و جعل لها كتبا و أودعها الخزائن و جعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الأول"[1]

و هذا قول يحتاج إلى تمحيص ذلك لأن أغلب الباحثين ذهبوا إلى أن خرافات الفرس مصدرها هندي و تحديدا كتاب كليلة و دمنة. و يروى في ذلك أن "كسرى" عظيم الفرس كان أكبر ملوك الفرس، و أوسعهم معرفة، و أصوبهم رأيا، و أكثرهم حكمة، و أكثرهم اهتماما بالعلوم و الآداب، و أبحثهم عن مكامنها، حدثه بعض جلسائه عن كتاب عند بعض ملوك الهند في خزائنه من تأليف الحكماء، و حكا له عما ورد فيه من حكم و غرائب، و مواعظ و عجائب على أفواه الطيور و البهائم و الحشرات. فقرر اقتناءه و نسخه لما فيه من منافع و قيم أخلاقية و سياسية. فاسند الأمر إلى رجل يقال له "برزويه" كان شابا جميلا، و عاقلا و عالما و أديبا و فيلسوفا، و طبيبا نحريرا، و ماهرا في الفارسية و الهندية على السواء. فذهب إلى بلاد الهند، و تعرف على حامل مفاتيح خزائن الملك، فأطلعه على الكتاب، فقرأه و نقله من الهندية إلى الفارسية، و قفل عائدا إلى بلاده. فكافأه الملك على جميل صنيعه و جعل له في الكتاب بابا يذكر فيه أمره و تروى فيه سيرته منذ نشأته و حتى ذهابه إلى الهند و حصوله على الكتاب.

(1) ابن النديم، الفهرست، To PDF: http://www.alhttp://www.al -mostafa.com، ص 299

3. مصادر الخرافة:

تنوعت مصادر الخرافة بين الغربي منها و الشرقي و العربي، نستعرضها بإيجاز فيما يلي:

1.3. المصادر الغربية:

و من أهم تلك المصادر نذكر:

"1. خرافات وضعها الشّاعر" هيزيودس " في القرن الثّامن قبل الميلاد.

2. خرافات "إيسوبس" الموضوعة في القرن السّادس قبل المبلاد.

3. خرافات " باريوس " المنظومة شعرًا في القرن الأوّل الميلاديّ .

4. خرافات " فيدروس " المنظومة شعرًا أيضًا، في القرن الأوّل الميلاديّ.

5. لافونتين (1621-1695) الفرنسيّ، الّذي يعدّ من أكبر وأشهر واضعي الخرافات في الأدب العالميّ".[1]

2.3. المصادر الشرقية:

و من أهم تلك المصادر نذكر:

"1. كتاب "جاتاكا"، ويعدّ أقدم ما وصل من الحكايات الخرافيّة الهنديّة، يعود وضعه إلى القرن السّابع، أو التّاسع الميلاديّ. وهو يحكي تاريخ تناسخ "بوذا" في أنواع مختلفة من الحيوانات والطّيور، قبل وجوده الأخير مؤسّسًا للدّيانة البوذيّة.

(1) الدكتور حسين فهمي كتاني، http://www.profvb.com/vb/t88068.html، 25.10.2013

2. كتاب "تانترا خياييكا"، ويعود وضعه إلى ما بين القرنين الثّاني والخامس الميلاديّين.

3. كتاب "بنج تانترا" (أي الأسفار أو القصص الخمس)، ويعود وضعه أيضًا إلى ما بين القرنين الثّاني والخامس الميلاديّين. ويبدو أنّه كان الأصل الأوّل لكتاب "كليلة ودمنة"، إذ أنّ مبناه ومضمونه يشبهان مبنى ومضمون كتاب كليلة ودمنة إلى حدّ كبير.

4. كتاب "هتوباديسيا"، ويعود تدوينه إلى ما القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديّين، وهو أقدم كتاب هنديّ قلّد كتاب "بنج تانترا" المذكور أعلاه، إذ اقتبس منه خمسًا وعشرين قصّة".[1]

3.3. المصادر العربية:

"يعتبر "كليلة و دمنة" من أوائل النصوص النثرية المكتوبة لدى العرب، و التي تعتمد على الخيال، و تمتلئ بالحكمة في إطار من التورية و الرمز و التمثيل"[2]، و يمثل جزءا من التراث العالمي و يحتل مكانة مرموقة فيه. كما يعد من الكتب التي أحدثت تأثيرا كبيرا في أدب المعاصر عموما و أدب الخرافة خصوصا. و يعود وضعه إلى منتصف القرن الثامن الميلادي على يد "عبد الله ابن القفع" الذي نقله من الفارسية إلى العربية. ويعد هذا الكتاب في هذا النوع من الأدب أكثر الكتب ترجمة و محاكاة و اقتباسا.

ولما كانت أهمية أي لون أدبي و قيمته الأدبية تقاس بمدى إقبال أهل الأدب و الإختصاص عليه سواء بالنقل أو بالإقتباس أو بالترجمة في أزمنة و أمكنة و عصور مختلفة، أردنا أن نبين مكانة هذا النوع الأدبي باستعراض أبرز و أهم من حاكاه و من ترجمه من العرب و من غير العرب في مختلف الأزمنة و العصور.

---

(1) المرجع السابق

(2) نوير بنت ناصر محمد عبد الله الثبيتي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في قسم البلاغة و النقد بعنوان : تنوع الأداء البلاغي في أدب ابن المقفع، ص 32

4. مترجموه و ترجماته عبر التاريخ:

1.4. أبرز محاكيه في الأدب العربي:

من أبرز من حاكاه في الأدب العربي نذكر:

"1. نظم كليلة ودمنة لأبان بن عبد الحميد اللاّحقي (200هـ/815م)، فقد نظم الكتاب في خمسة آلاف بيت من الشّعر. ويبدو أنّ نظم الكتاب يشير إلى رواج سوق الشّعر وقوّة سلطانه في القرن الثّاني الهجريّ، حيث اختار الشّاعر إعادة سرد الحكايات الواردة في كليلة ودمنة شعرًا، بعد أن وردت نثرًا مطلقًا.

2. "كتاب ثعلة وعفراء"، الّذي وضعه " سهل بن هارون" (215هـ/815م)، ولم يصلنا هذا الكتاب.

3. "كتاب النّمر و الثّعلب"، وهو منسوب إلى "سهل بن هارون" أيضًا.

4. "رسالة الصّاهل والشّاحج" لأبي العلاء المعرّيّ (449هـ/1057م)، الّتي تعدّ من أعلى مؤلفات المعرّيّ قيمة. كتاب" القائف" وكتاب " منار القائف"، وهما كتابان للمعرّيّ لم يصلانا.

5. كتاب "مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب"، وهو كتاب لليمنيّ (400هـ/ 1015)، وهو ينزع فيه نحو التّعصّب للعرب في معركتهم ضدّ الشّعوبيّة، في وقت انبرى فيه العلماء العرب ينفون ما يزعمه الفرس من أنّ مصدر الحكمة والأمثال في الأدب العربيّ هو الحضارة الفارسيّة السّاسانيّة.

6. كتاب " فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء "، وضعه " ابن عرب شاه" (854هـ/1450م)، وهو آخر كتاب في التّراث العربيّ وضع على لسان الحيوان، ويعود تأليفه إلى ما

يعرف بفترة الأدب المملوكي، أي ضمن العصر الّذي يطلق عليه اسم "عصر الانحطاط". والكتاب ترجمة حرّة عن الفارسيّة لكتاب "مرزبان نامه"، الموضوع في القرن الرّابع الهجريّ. ويتناول الكتاب مجموعة من

الحكايات التّعليميّة على ألسنة الحيوانات، وفيه إلى جانب ذلك نصائح للملوك، وحديث عن العدل والعقل.

7. نظم " ابن الهبّاريّة" (509 هـ/ 1015م) لكليلة ودمنة، ضمن كتابه المسمّى: "نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة."

8. كتاب" الصّادح والباغم" لابن الهبّاريّة، وهو أرجاز تدور حول الحيوانات وبعض الشّخصيّات الإنسيّة الرّمزيّة.

9. رسالة تداعي الحيوان على الإنسان، وهي رسالة فلسفيّة "لإخوان الصّفّا"، إحدى رسائلهم الإحدى والخمسين، وتضمّ خمسة وستين فصلا. وقد تأثر واضعوها بكليلة ودمنة، ولكنهم في الوقت ذاته حاولوا ملاءمة الرسالة مع مبادئهم الفلسفية الخاصة بهم. وتسمية "إخوان الصّفا" بهذا الاسم مقتبس فيما يبدو من إحدى حكايات كليلة ودمنة، حيث ورد الاسم فيها.

10. كتاب "الأسد والغوّاص"، وهو لمؤلّف مجهول ربّما لم يصرّح باسمه خوفًا من بطش السّلطة، و الكتاب يهدف إلى نقد الأوضاع السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، ويبدو أنّ تأليفه يعود لفترة حكم البويهيّين في العراق. والغوّاص اسم لابن آوى. والقصّة الإطاريّة متأثّرة بحكاية الأسد والثّور في كليلة ودمنة.

11. كشف الأسرار عن حكم الأطيار والأزهار"، وهو كتاب "لعزّ الدّين بن عبد السّلام" 678هـ. ينطوي الكتاب على مواعظ وعبر على ألسنة الحيوانات".[1]

---

(1) الدكتور حسين فهمي كتاني، مرجع سابق، 25.10.2013

2.4. أبرز مترجميه:

هناك الكثير من الترجمات لكتاب كليلة و دمنة في أوروبا، أبرزها:

1. ترجمة "Siméon Seth" إلى اليونانية في بداية القرن الحدي عشر ،و التي ترجمها بدوره "P.Possin" إلى اللاتينية.

2. ترجمة الحاخام "Joël" إلى اللغة العبرية في نفس القرن.

3. ترجمتها مباشرة من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية بأمر من الملك "Alphonse X le Sage" حوالي سنة 1251

4. ترجمة البروفسور "علي شلبي" "Ali-Tchelebi" إلى اللغة التركية في القرن التاسع الميلادي تحت عنوان "أنوار سهيلي" "Anwâr-Souhaïlî".

5. ترجمة "أبو المعالي نصر الله" "Abou al-Ma âlî Nasr-Allah " إلى اللغة الفارسية الحديثة في القرن الثاني عشر الميلادي (539هـ) تحت عنوان "كليلة و دمنة بهرام شاه" " Calila wa Dimna Bahramchâhî"

أما "Jean de la Fontaine" فقد إعتمد في كتابته لخرافاته على المصادر الثلاث: الشرقية (خرافات "بيدبا" الهندية و "برزويه" الفارسية) و الغربية (خرافات "أيسوب" اليونانية و "فيدر" اللاتينية) و العربية (كتاب "كليلة و دمنة" لعبد الله ابن القفع) و من كل من عرف من كتاب الخرافة المحترفين و الطارئين، كما أنه "نهل من أدباء القرن السادس عشر و من أدباء النهضة و القرون الوسطى، و أنه قرأ في شغف شعراء اللاتين من أمثال تيرانس و فرجيل و أوفيد و سينيك، كما أنه قرأ للأدباء اليونان

و نخص منهم أفلاتون و بلوتارك"[1]، و أضفى على كل ذلك أسلوبا خاصا متميزا لم يسبقه إليه أحد، فارتبطت الخرافة باسمه و أصبحت كتبه تعد مصدرا أساسيا لها في العصر الحديث، و السبب في ذلك هو الجديد الذي حققه لافونتين فاستحق به أن يكون أبا المنظومات الخرافية في العالم أجمع، فقد وسم كل ما أخذه بطابع فنه، و هنا يكمن سر عبقريته و نبوغه، وقد كشف عن هذا السر بنفسه في قوله:

"بعض المقلديـــن أعترف أنهـــم حمقـــى كالأغنـــام
إذ يتبـــعون راعــــــي "مانتـــــــو"[2] تمامـــا كالأنعام
إنني أتصرف على وجه آخر، فحينما يؤخذ بيدي فأنقاد
كثيرا ما أســـــير وحـــــــدي سعيـــــا وراء الســـداد
سترون أنـــني أفعل مثـــل هــــذا علــــــى الــــدوام
فمــــا كــــــان اقتـــدائي أبـــدا بعبودية و استسلام
لا آخـــــذ غـــير الفـــكرة و الطريقـــــة و القـــانون
التـــي كــــان أساتـــذتنـــــا أنفسهـــــم يتبعــــــون
على أنه إذا أعجبني عندهم بعض المواضع الرائعـــــــات
و أمكـــن أن تســلك بــين أشعـــاري من غــير إعنات
فأنـــا أنقلــــها، و أريد أن أتقـــي التكلف العقيــــــــم
حـــين أجهـــد أن أسيـــم بطابعي ذلك اللحن القديم"[3]

---

(1) حسيب الحلوي، مرجع سابق، ص 586

(2) مدينة إيطاليو ولد الشاعر فرجيل بقربها و هو الذي يكني عنه لافونتين براعي مانتو فيما يظهر.

(3) حسيب الحلوي، مرجع سابق، ص 586

و قد قام لافونتين بتطوير الخرافة إلى عمل فني متكامل، "أراد أن يحقق من خلاله غايتين: التثقيف و المتعة الفنية، لأنه رأى كما يقول في مقدمة خرافاته أن الخرافة تتكون من جزأين يمكن أن نسمي أحدهما جسما والآخر روحا. فالجسم هو الحكاية، أما الروح فهي المعنى الخلقي للحكاية".[1]

و قد وضع لافونتين خرافاته في قالب شعري يخضع لقواعد الشعر في اللغة الفرنسية ميزه أسلوب رشيق مركز، و أوزان كثيرة متنوعة، و اعتمد في ذلك على ثرائه اللغوي الواسع الذي لم يحصره في اللغة القاموسية فحسب، بل عممه ليشمل اللهجات المحلية، و لهجات العمال، و أصحاب الحرف، كما اعتمد أيضا على حسه الموسيقي الدقيق سواء في اختيار الكلمات و الأوزان التي تتماشى مع الفكرة أو العاطفة.

انطلاقا مما تم ذكره "نستطيع أن نهتدي إلى سبب إقبال أدباء العربية على خرافاته، بالنقل و الترجمة حينا، و بالاقتباس و التقليد حينا آخر، على الرغم من وجود فن الخرافة في أدبنا العربي القديم، و على الرغم من أن آثارنا في هذا الفن كانت مصدرا من مصادر لافونتين نفسه كما سبق و بينا".[2] و من بين أولئك الذين ترجموا خرافات لافونتين فجاءت كتاباتهم في شكل أبيات شعرية موزونة مقفاة نذكر الشاعرين محمد عثمان جلال عن كتابه "العيون اليواقظ في الأمثال و المواغظ"، و بشير مفتاح عن كتابه "أمثال و حكم لافونتين". هذان الشاعران قاما بترجمة الشعر بالشعر، متحدين بذلك كل من نادوا باستحالة تلك الترجمة و مضيفين بذلك أيضا نقاطا لصالح من نادوا بإمكانيتها.

و الجدير بالذكر أن موضوع رسالتنا يتمحور أساسا حول نقد و تحليل نصوص شعرية مكتوبة باللغة الفرنسية و مترجمة إلى اللغة العربية، و من البديهي أن يكون أي نقد بناء أو تحليل منطقي لأي عمل

---

(1) نفوسة زكريا سعيد، مرجع سابق، ص 03

(2) المرجع نفسه، ص 40

مترجم مبنيا على فهم سليم و عميق لخصائص النص الأصلي و النص المترجم، لذلك ارتأينا أن نخصص جزئا من رسالتنا نعرض فيه خصائص النص الشعري في اللغتين الفرنسية و العربية، و نطمح بذلك إلى استظهار أوجه التشابه و الاختلاف بين النصين لما في ذلك أهمية في نقد و تحليل العمل الأدبي الشعري المترجم.

5. خصائص الشعر في اللغتين العربية و الفرنسية:

"يعرّف الشعر بأنه فن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي و استعمال المجاز بإدراك الحياة و الأشياء إدراكا لا يوحي به النثر الإخباري. و على الرغم من تباين الآراء في تحديد الشعر، فإنها اتفقت على خواص جوهرية لا بد من توفرها فيما يسمى شعرا. الأولى أن يعبر الكلام عن إحساس قوي و تأثر عميق و أن ينظر إلى الحياة من منظوري العاطفة و العقل، و الثانية أن تكون اللغة منتقاة، كاختيار أرق الألفاظ و أعذبها عند تشبب الشاعر و تغزله، و الثالثة نظم الكلام في قالب موسيقي ينظمه بحر معين، و الرابعة توفر القافية، و هي ما يميز الشعر العربي بصورة عامة".[1] و هذا كلام يتفق معه العقاد إلى حد بعيد إذ أنه يرى "أن المقصود بالفن الكامل هو الشعر الذي توافرت له شروط الوزن و القافية، و تقسيمات البحور و الأعاريض التي تعرف بأوزانها و أسمائها، و تطرد قواعدها في كل ما ينظم من قبلها"[2]، أما الدكتور عبد القادر القط فلا نجد عنده هذه النظرة المتشددة في موسيقى الشعر فهو يكتفي بالأثر و الفائدة المرجوة من الموسيقى، لا نوع الآلة و لا الأسباب المؤدية إلى إيجاد تلك الموسيقى، و قد أشار إلى فكرته هذه في قوله:"الشعر بوجه عام تعبير وجداني عن الحياة بالكلام يتحقق فيه إيقاع خاص لا يكون عادة في النثر، و توضع الألفاظ فيه في نسق موسيقي خاص يكسبها قدرة

(1) جمال محمد جابر، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، دار الكتاب الجامعي، ط1، 2005، ص 27

(2) عز الدين منصور، دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985، ص 32

على الإيحاء و التأثير لا يكون لها عادة في غير هذا النسق، أما طبيعة هذا الإيقاع، و هذا النسق الموسيقي فمواضعات تختلف باختلاف الشعوب و ظروفها الاجتماعية و اللغوية و ذوقها الموسيقي".[1]

و قد حدد الناقد الأدبي الشيخ نجيب حداد مفهوم الشعر عند الغربيين موردا في ذلك مجموعة من التعريفات أبرزها "أن الشعر هو الفن الذي ينتقل من عالم الحي إلى عالم الخيال. أو هو الحكمة التي ينشدها الحكيم فيبرزها بما يليق بها من محاسن اللفظ، و يوازن بين أجزائها موازنة تحبب ورودها على الأذن و تقرّب منالها من الحفظ".[2]

و في اللغة الفرنسية، فإن كلمة "poésie" مشتقة من الفعل "poiein" في اللغة اليونانية، و معناه: صنع "fabriquer" أو أنتج "produire". لكن الشعر لا يُختزل في كونه إبداع تقني، بل هو فن لغة في المقام الأول يتيح للشاعر أن يصور بإبداعه ما يحيط به من جمال واقعي و حقيقي معتمدا في ذلك على بديهته و حدسه.[3]

و يرى "Ronsard" بأن الشعر في بداياته لم يكن عبارة إلا على علم لاهوتي رمزي، تنقل من خلاله إلى أفكار البشر الأسرار التي لم تكن تستوعبها عقولهم الموبوءة بالخرافات الساخرة و المنمقة[4] .

و يقول "Marmontel": "الشعر كفكرة أتمسك بها هو عبارة عن محاكاة بأسلوب متناسق قريب في وفائه و زخرفه من مقدرة الطبيعة في حالتيها المادية و المعنوية في التأثير بناءا على رغبة الشاعر في الخيال

(1) المرجع السابق، ص 32

(2) الدكتور إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1984، ص 19

(3) Thierno ly, la poésie :première partie, http://thiethielino.over-blog.com/categorie-10252512.html, 25.10.2013

(4) Ronsard (1524-1585), Abrégé de l'art poétique français, citation sur la poésie, http://www.etudes-litteraires.com/poesie-citations.php, 25.10.2013

و الإحساس.[1] أما "Madame de Staël " فتقول "يجب على الشعر أن يكون مرآة الألوهية الموجودة على الأرض، و يترجم بالألوان و الأصوات و الإيقاعات كل ما هو جميل في الكون." [2]

و يختلف الشعر العربي عن الشعر الغربي عموما و الشعر الفرنسي خصوصا في جمل من النقاط أشار إليها العديد من النقاد الأدبيين في كتاباتهم، و سنحاول فيما يلي أن نختصر أهم ما جاء فيها.

فقد سجل أحمد فارس الشدياق (1805-1887) و هو من أعلام النقد في العصر الحديث "نقدا على البناء الموروث للقصيدة العربية، و أن تفتح هذه القصائد بالغزل أو الوقوف على الأطلال. على عكس ما نجد في الشعر الغربي"[3]، كما أنه يرى "أن عدد المجيدين من أئمة الشعر العربي يفوق جميع المشهورين سواهم من الآداب الأخرى، فإن اليونانيين يفتخرون بشاعر واحد هو أوميروس و الرومانيين بفرجيل و الطليانيين بطاسو و ملتون و بيرون، فأما شعراء العرب المبرزون على جميع هؤلاء فأكثر من أن يعدوا".[4] و يرفض الشدياق المقارنة بين الشعر العربي و الشعر الغربي، فيرى أنه "لا مناسبة بين الشعر العربي و شعرهم، لأنهم لا يلتزمون فيه الروي و القافية، و ليس عندهم قصيدة واحدة على قافية واحدة، و لا محسنات بديعية مع كثرة الضرورات التي يحشون بها كلامهم، فنظمهم في الحقيقة أقل كلفة من نثرنا المسجّع".[5]

و ذهب الحداد إلى تبيان الفوارق الحاصلة على مستوى النشأة، فأورد رأي فيكتور هيجو (Victor Hugo) في أصل الشعر الغربي و تطوره و أنه مر بثلاث مراحل: "فكانت أشعار المرحلة الأولى عبارة

(1) Marmontel (1723-1799), Poétique française, citation sur la poésie, http://www.etudes-litteraires.com/poesie-citations.php, 25.10.2013

(2) Ibid

(3) الدكتور إبراهيم الحاوي، مرجع سابق، ص 14

(4) المرجع نفسه، ص 14

(5) المرجع نفسه، ص 16

عن أناشيد و أغاني روحية، و غلبت الخرافات على أشعار المرحلة الثانية، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التمدن و التحضر، حيث تحلل الشعر فيها من الأساطير و الأوهام، فغلبت الحقيقة عليه حتى وصل إلى ما هو عليه الآن".[1] و عرض بعد ذلك للشعر العربي فبين "أنه لم يمر بمراحل متباينة، و لم ينتقل من حالة إلى غيرها، و إنما نشأ في بلاد الشعر و أجراه الله على ألسنة العرب دون غيرهم".[2] و بين الحداد أبرز الفروق بين الشعر العربي و الشعر الغربي، فجعلها على نوعين، لفظي و معنوي. و تتصل الفروق اللفظية بالوزن و القافية، أما الفروق المعنوية فتتميز ببعد الغربيين عن المبالغة في أشعارهم و التزامهم الحقائق التزاما شديدا على خلاف ما صار إليه الشعر العربي بعد الإسلام، فإن الشعراء أغرقوا و أوغلوا و بالغوا في معظم أغراض الشعر. كما سجل الناقد فرقا آخر بين الشعراء العرب و شعراء الغرب أن شعراء العرب يتقنون وصف "الشيء"، أما الغربيون فهم يتقنون وصف "الحالة"، و مثال ذلك "أن المتنبي وصف الأسد بما لا يقدر إفرنجي على مثله، و هيجو وصف (واترلو) بما لا يقدر شاعر عربي على الإتيان بنظيره".[3] و يرى الناقد الأديب الفلسطيني روحي الخالدي (1864-1914) أن "من عيوب الشعر العربي انقطاع نفس الشاعر العربي بسرعة، فهو لا يذكر الوسط الذي عاش فيه و لا يشرح البيئة التي نشأ في ظلالها، بينما يجيد شعراء أوروبا هذا".[4]

كل هذه الفوارق الجوهرية جعلت من ترجمة الشعر الفرنسي إلى العربية أو العربي إلى الفرنسية أو ترجمة الشعر من أي لغة إلى أي لغة أخرى، تجربة فريدة من نوعها، حيث أسالت الكثير من الحبر و جعلت العالم بأسره بما فيه من مترجمين و منظرين و لسانيين و أهل اختصاص، ينقسم بين مؤيد لها و معارض. و لما كان موضوع رسالتنا يخص بالدراسة الشعر الذي يجعل من الخرافة موضوعا له، كان الجدير بالذكر

(1) المرجع السابق، ص 22
(2) المرجع نفسه، ص 23
(3) المرجع نفسه، ص 27
(4) المرجع نفسه، ص 36

أن شعر الخرافة لا يختلف عن غيره من الأنواع الأخرى كشعر الفخر و الملحمة و الرثاء و المدح و الهجاء... حيث تخضع كل هذه الأنواع لنفس قواعد الشعر العامة من عروض و قافية و إيقاع، سواء أكان ذلك في اللغة الفرنسية أو اللغة العربية، و تختلف فيما بينها فقط في الموضوع الذي تعالجه، لذلك كان الحديث عن ترجمة شعر الخرافة هو الحديث عن ترجمة الشعر بشكل عام إلا فيما يخص الجزئيتين اللتين تميزانه و هما رمزية الحيوانات فيه و الموعظة المستقاة منه.

6. ترجمة شعر الخرافة:

يعتبر الشعر أحد أكثر الأجناس الأدبية خصوصية و تركيزا، لا إطناب، و لا لغة اجتماعية، و للكلمة باعتبارها وحدة ترجمية أهمية أكبر من أهميتها في أي نمط آخر من النصوص. و إذا كانت الوحدة الأولى للمعنى، فالوحدة الثانية ليست الجملة و لا الفرضية، بل البيت عادة، مما يدل على تركيز مضاعف فريد من نوعه للوحدات.[1] و يتميز الشعر بدقة بنائه اللغوي التي تعتمد على خطة النص بأسره و شكل الجمل و اتزانها، و رقة أسلوبه التي تتمثل في المجاز و ما يتعلق به من صور بيانية تساعد على تجسيم ما يتعلق بالحواس كالصوت و اللمس و الذوق، و موسيقاه التي تنتظم فيه من خلال الجناس و السجع و الإيقاع و المحاكاة الصوتية و الوزن و القافية.[2] و لما كان الشعر بهذا المفهوم كانت ترجمته شديدة

(1) بيتر نيومارك، ترجمة حسن غزالة، الجامع في الترجمة، دار و مكتبة الهلال بيروت، ط1، 2006،
(2) جمال محمد جابر، مرجع سابق، ص 21

الصعوبة، لأنه ليس في وسع المترجم أن يتجاهل أي من تلك العوامل الثلاثة التي تعتمد عليها قيمة النص الجمالية شعرا كان أو نثرا.[1]

لذلك كله، ولغيره من الأسباب أولى المترجمون و ممارسو الترجمة و منظروها و حتى الأدباء و الشعراء ترجمة الشعر اهتماما كبيرا، و ذلك يرجع إلى الفكرة السائدة عن صعوبة ترجمة الشعر و استحالته، و قد اختلفوا حول إمكانية ترجمة الشعر من عدمها، و نوعية الترجمة و الكيفية التي تتم بها، و لعل ذلك راجع إلى طبيعة هذا الجنس الأدبي نفسه من حيث الشكل و المضمون، و اختلاف اللغات و الثقافات، و ما ينتج عنها من اختلاف في المقاييس و الأذواق.[2]

و قد جاءت آراء المترجمين و الأدباء بين مؤيد للحرفية في نقل المعنى دون مراعاة الشكل، و بين مؤيد للتصرف في إنتاج قصيدة من قصيدة، و هو رأي جاكسون ماثيوس "Jackson Mathews" الذي يقول:" شيء واحد يبدو واضحا: ترجمة قصيدة برمتها يعني تأليف قصيدة أخرى. إن الترجمة الكاملة ستكون أمينة للمادة و إنما ستكون مقاربة لشكل النص الأصلي و سيكون لها حياتها الخاصة، هذه الحياة التي هي صوت المترجم."[3] و منهم من استنكر ترجمة الشعر مثل الجاحظ الذي قال: "وقد نقلت كتب الهند، و ترجمت حكم اليونانية، و حولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، و بعضها ما انتقص شيئا، و لو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم."[4] و قال أيضا: "و الشعر لا يستطاع أن يترجم و لا يجوز عليه النقل، و متى حول، تقطع نظمه، و بطل وزنه، و ذهب حسنه، و سقط موضع التعجب

---

(1) Newmark, Peter, Approaches to translation, Prentice Hall, London, 1988, P.65

(2) جمال محمد جابر، مرجع سابق، ص 28

(3) يوجين نيدا، ترجمة ماجد النجار، نحو علم الترجمة، مطبوعات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1976، ص 312

(4) عمرو بن الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، ج1، 1996، ص 75

منه"[1]، و هو الكلام الذي أيده بعض اللسانيين المحدثين مثل "جاكبسون" الذي قال بأن الشعر بحكم تعريفه لا يترجم.[2] أما هنري ميشونيك فيقول بهذا الصدد: "ليست ترجمة الشعر أصعب من ترجمة النثر. كما أن مفهوم ترجمة الشعر، الذي قد يبدو لنا اليوم كما لو كان أمرا وجد مع القول الشعري نفسه، هو مفهوم ظهر في فترة محددة من تاريخ الأدب. و هو يفضي إلى الخلط بين البيت الشعري و الشعر نفسه، كما أنه يرتبط بمفهوم الشعر بوصفه خرقا لمعايير اللغة"[3]. و يبني ميشونيك شعريته على المسلمة القائلة بأنه طالما وجد نص فالترجمة ممكنة، وهذا ما يؤكده واقع الترجمة و تاريخها، و هو الأمر الذي أنكرته لسانيات الترجمة، لأنها تقوم على تصورات ثنائية، و على هذا الأساس يرى ميشونيك أن الشعرية وحدها هي القادرة على الذهاب بعيدافي التنظير للترجمة، ذلك أنها لا تقوم على الإفتراضات النظرية، بل تنطلق من الواقع التجريبي، و تنهض على اعتبار الترجمة مغامرة تاريخية لذات ما.[4] لكن تضارب الآراء و اختلافها لم يوقف يوما عجلة ترجمة الشعر، فقد نقلت أشعار اليونان و الفرس قديما، و تنقل القصائد و الدواوين عن كل اللغات حديثا. و لا بد من الاعتراف بأن هناك مشاكل خاصة جدا تنشأ في ترجمة الشعر، و من ذلك نقل الإيقاع و التفعيلة و السجع و غير ذلك من الأمور التي تعتبر جوهرية في إيصال روح الرسالة إلى المستمع. فنجد مثلا في اللغة العربية أن "بعض الإيقاعات قد ارتبطت تاريخيا بمعان معينة، أو بنغمة جد رفيعة، كبحر الطويل في العربية الذي اعتدناه في المعلقات، و كذلك إيقاعات أخرى بأنغام أقل جدا أو حتى بالهزل، لذلك فالقارئ لا يتوقع من الشاعر أن يخلط بين هذه الإيقاعات و ما ارتبطت به".[5] من هذا المنطلق نتصور أن الإيقاع عنصر جوهري من عناصر

(1) الجاحظ، (أبو عثمان عمر)، الحيوان: تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط1، 1968، ص 54
(2) جمال محمد جابر، مرجع سابق، ص29
(3) Henri meshonnic, pour la poétique, coll. Le chemin, Gallimard, 1973, p.313.
(4) حسن بحراوي، عناصر شعرية لفهم الترجمة، مجلة ترجميات، دار جذور، الرباط، العدد الرابع، 2006، ص 33
(5) محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997، ص 94

الشعر الإيجابية، و الوزن أيا كانت صورته أساس من أسس الشعر.[1] و يعتبر ميشونيك أن الإيقاع في اللغة الشعرية دالا و مدلولا في الوقت ذاته، لذلك وجب وضعه بعين الاعتبار أثناء عملية النقل من لغة إلى أخرى.[2] فهو يرى أن و ظيفته ليست جمالية بحتة، بل تتعداها إلى إعطاء النص الشعري اتساقه و هويته.

و لذلك كله جاء القول بأن "الإبداع في أشد حالاته يكون في ترجمة الشعر، حيث توجد عوامل إضافية مهمة عديدة، هي الكلمات التي تمثل الصور و الوزن و الإيقاع و الأصوات".[3] و لذلك فإن هم مترجم الشعر الأول هو نقل الأثر الذي تحدثه القصيدة في نفسه، على الرغم من تباين اللغتين في التركيب و دلالة الألفاظ و الأصوات و كذلك الثقافة.[4] و يشكل هذا التعليل أساس تعريف ليونارد فورستر "Leonard Forster" للترجمة الجيدة على أنها "الترجمة التي تفي بنفس الغرض في اللغة الجديدة مثلما فعل الغرض الأصلي في اللغة التي كتب فيها".[5] و لتباين الآراء في تحديد ذلك الأثر و منهج نقله، أورد لوفيفير Lefevere سبعة خيارات لفعل ذلك، هي: إما أن يقلد المترجم أصوات النص الأصلي و يسمى ذلك الترجمة الصوتية، أو أن يترجم حرفيا، أو أن يحاكي وزن الشعر في النص الأصلي و هي الترجمة العروضية، أو أن يختار الترجمة النثرية التي يتم فيها نقل أكبر قدر ممكن من المعنى،

---

(1) المرجع السابق، ص 96

(2) Henri Meschonnic, Poétique du traduire, Paris, Verdier, 1999, pp 97-107

(3) Newmark Peter, Paragraphs on translation, The linguist, Vol 29, N 02, The Institute of Linguists, London, 1990, P.51

(4) Newmark Peter, A Text Book of Translation, Prentice Hall, London, 1st Edition, 1988, P.165

(5) يوجين نيدا، مرجع سابق، ص 313

أو الترجمة المقفاة، أو النقل إلى شعر حر دون التقيد بقافية، أو الترجمة التأويلية التي يتم فيها استبدال شكل القصيدة نهائيا.[1]

و إذا أريد للترجمة أن تؤدي المتطلبات الأربعة الأساسية و هي: تأدية المعنى، نقل روح و أسلوب النص الأصلي، امتلاك صيغة من التعبير طبيعية و سلسة، توليد استجابة مشابهة، فإن التضارب بين المحتوى و الشكل سيكون عند بعض النقاط المعينة تضاربا حادا، و أن أحدهما يجب أن يفسح المجال للآخر، لذلك فإن ما يجب أن نحاوله هو إيجاد خليط فعال من " المادة و الأسلوب" لأن هذين الوجهين يبدوان متحدين إلى حد لا يقبل التجزئة.[2] و في ضوء هذا الصراع يمكن أن نرصد نوعين من المبادئ يغطيان اتجاهين ترجميين مختلفين، أحدهما يكون نحو التكافؤ الشكلي (équivalence formelle) و الآخر يكون نحو التكافؤ الديناميكي (équivalence dynamique). أما المبادئ التي تغطي الترجمة الموجهة نحو التكافؤ الشكلي فهي تحاول توليد عدة عناصر شكلية تتضمن:

- ✓ الوحدات النحوية وذلك بترجمة الأسماء بالأسماء و الأفعال بالأفعال و المحافظة على سلاسة العبارات و الجمل و حفظ جميع المؤشرات مثل إشارات التنقيط و ترتيب الفقرات و الفراغات التي تترك بين الأبيات الشعرية.
- ✓ التمسك باستعمال الكلمات و يتمثل ذلك في نقل مصطلحات معينة في وثيقة اللغة الأصلية بالمصطلح المماثل له في وثيقة لغة المتلقي، و هو ما يمكن أن تكون نتيجته ظهور صفوف من الكلمات الخالية من المعنى نسبيا.

(1) جمال محمد جابر، مرجع سابق، ص 30
(2) يوجين نيدا، ترجمة ماجد النجار، مرجع سابق، ص 317

✓ استخراج المعاني في ضوء سياق المصدر و ذلك من خلال عدم إجراء تكييفات في المصطلحات اللغوية، بل محاولة استخراج مثل هذه التعابير حرفيا تقريبا.[1]

و أما المبادئ التي تغطي الترجمة الموجهة نحو التكافؤ الديناميكي فينصب كل الاهتمام فيها برسالة المصدر، إذ أن الترجمة موجهة في المقام الأول نحو تكافؤ الاستجابة لا نحو تكافؤ الشكل حيث تعنى بإيجاد أقرب مرادف طبيعي لرسالة لغة المصدر، و يجب على هذا الترجمة الطبيعية أن تناسب لغة و ثقافة المتلقي ككل، و سياق الرسالة، و جمهور القراء في لغة المتلقي. كما يجب أن تتوفر على مساحتين رئيسيتين من التكييف:

✓ التكييف النحوي و يتمثل ذلك في تحويل ترتيب الكلمات و استعمال الأفعال مكان الأسماء و استبدال الأسماء بالضمائر...

✓ التكييف المعجمي و يجب فيه مراعاة ثلاثة مستويات معجمية:

1. المصطلحات اللغوية التي لها مفردات لغوية مشابهة متوفرة بيسر.
2. المصطلحات اللغوية التي تعين هوية الأشياء المختلفة فيما بينها ثقافيا و لكن لها وظائف متشابهة من الناحية النوعية.
3. المصطلحات اللغوية التي تعين هوية الخصوصيات الثقافية.[2]

وينتقد نيومارك الرأي القائل بأن الإبداع في ترجمة الشعر يحصل بإنتاج قصيدة جديدة، ذلك لأن الترجمة الحرفية لا تصلح في الغالب لمثل ذلك.[3] وهو يرى أنه على المترجم أن يختار أولا الشكل الشعري في اللغة المستهدفة، بحيث يكون الأقرب إلى شكل القصيدة في اللغة الأصلية، و أن يعمل نائبا، على إعادة

(1) المرجع السابق، ص-ص. 319.318
(2) المرجع نفسه، ص-ص. 323.322.321
(3) Newmark Peter, Op.Cit, P.70

إنتاج المعنى المجازي و الصور البيانية الواردة في القصيدة الأصلية، و أخيرا، نقل موسيقى القصيدة و الكلمات المعبرة عن فكرتها و هي أساليب التأثير الصوتي التي تعمل على إنتاج ذلك الأثر الذي تحدثه القصيدة في نفس المترجم. أما تحديد أولوية نقل المضمون أو الشكل فيعتمد على قيم القصيدة نفسها و نظرية المترجم في الشعر، و هي تحديده أيهما من وظائف اللغة في القصيدة أهم؛ التعبيرية أم الجمالية.[1]

وينتقد ميشونيك في هذا السياق كل ما من شأنه أن يطمس خصائص الآخر من خلال إلحاقه بالثقافة المستهدفة، و في ذلك نذكر اتجاهين بارزين: أما أحدهما فيتمثل في التجريد abstraction، و يقصد به نزعة المترجم إلى تجويد النص و الارتقاء به، فيمنحه بذلك بعدا غنائيا مبالغا فيه. و أما الآخر فيتمثل في ميل المترجم إلى التأويل و الإيضاح، ما يفقد النص وزنه و إيقاعه، ويضعف الخاصية الشعرية فيه.[2]

إذا فقرارات المترجم وسلوكياته هي ما يجعل أسلوبه مميزا، و يضفي على ترجماته طابعا يجعلها تختلف عن النصوص غير المترجمة. و سلوك المترجم هذا يخضع لمجموعة من المعايير أو ما تسميه منى بكر بكليات الترجمة Universals و تتمثل هذه الكليات فيما يلي:[3]

- **الإيضاح Explication**:

و يتمثل في ميل المترجم إلى التأويل و إزالة الغموض و الإبهام عن المعاني، و ذلك عن طريق إضافة كلمات و أحيانا عبارات، و في توظيف الأدوات التي تضمن للنص اتساقه و انسجامه، كأدوات

---

(1) جمال محمد جابر، مرجع سابق، ص 30

(2) Inês Oseki-Dépré, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Paris, Armand Colin, 1999, p.18

(3) Mona Baker, "Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead", Harold, Somers, in Terminology, LSP and Translation Studies in language engineering, Amsterdam and Philadelphia, Benjamins, 1996, pp. 181-184.

الربط و الإحالة، بالإضافة إلى استعماله تقنيات التكييف و التصرف وفق الثقافة المستهدفة. و يتجلى الإيضاح في طول النص المترجم مقارنة بالأصل. و تعد الهوامش و مقدمة المترجم من أبرز التقنيات التي يلجأ إليها المترجم من أجل إيضاح نصه و من ثمة تحقيق مقروئيته. و يسمى الإيضاح كذلك بالتضخيم و ذلك بالنظر إلى الأثر الشكلي الذي يحدثه.

- التبسيط **Simplification**:

و يتجسد في لجوء المترجم عادة إلى تبسيط اللغة المستعملة في النص الأصل، و ذلك بواسطة استعمال جمل قصيرة و تراكيب نحوية مبسطة، و مفردات شائعة بدل مفردات قد يستعصي فهمها على قارئ الترجمة، و يتعلق الأمر كذلك بترجمة المصطلحات بوجه خاص، حيث يلجأ المترجم إلى التبسيط بصفة خاصة عندما تعوزه المصطلحات المكافئة.

- التقييس **Normalization**:

و هي النزعة نحو محاكاة نماذج التعبير و الكتابة في اللغة المستهدفة و المبالغة في الالتزام بشروط و مقاييس الكتابة الأكاديمية، مما ينتج نصا متكلفا في أغلب الأحيان، حيث نجد المترجم مثلا يكمل الجمل غير التامة في النص الأصل، و يتصف في علامات التنقيط و فق ما تمليه أعراف الكتابة في اللغة المستهدفة.

- التسوية **Leveling-out**:

و هي فرضية تقضي بأن النص الذي ينتجه المترجم عادة ما يكون أقل ثراء من ناحية التنوع المفرداتي variation lexicale إذا ما قورن بالنص الأصل، أي أن الرصيد اللغوي الفعلي في النص الأصل يفوق نظيره في النص المترجم. و ذلك لميل المترجم للتكرار.

و تأسيسا على ما قدمناه نخلص إلى أن ترجمة الشعر عموما و ترجمة شعر الخرافة خصوصا هي مغامرة فريدة من نوعها، فالمترجم يقف على شواطئ الشعر متأملا في بحوره، و يغوص في قوافيه و أوزانه، ليقدم نصا يتناسب شكله و جمال اللسان الذي ينقله كما يتناسب شكل الصدفة و جمال اللؤلؤة التي تحتويها.

سبق و أوردنا بأن الحديث عن ترجمة شعر الخرافة لا يكون إلا بالحديث عن ثلاثة أشياء أساسية و هي: ترجمة الشعر و نقل الحيوانات و رمزيتها و ترجمة الموعظة المستقاة من القصص. أما ترجمة الشعر فقد تم مناقشة هذا الجانب و الخوض فيه، و سنركز الحديث فيما يلي على حيوانات الخرافة التي تمثل هوية هذا اللون الأدبي و مضمونه. و نجاح المترجم في نقل رمزية هذه الحيوانات يعد أكبر خطوة له في نقل فن الخرافة من لغة إلى أخرى، بل من ثقافة إلى أخرى. و من الواضح أننا نتعامل مع ثقافتين مختلفتين، أولاهما فرنسية و هي ثقافة لافونتين، و ثانيهما عربية و هي ثقافة كل من محمد عثمان جلال و بشير مفتاح. و تجدر الإشارة هنا إلى أن المترجمين التزما بنفس الحيوانات التي ابتدعها الكاتب في قصصه، فهل حافظا بذلك على رمزيتها؟ هل رمزية الحيوانات في خرافات لافونتين توافق و تطابق رمزيتها في كل من الثقافتين الفرنسية و العربية؟

إن الإجابة عن هذين السؤالين تكمن أولا في التعرف على خصائص هذه الحيوانات، ثم بعد ذلك نتعرف على رمزية هذه الحيوانات في خرافات لافونتين و نقارنها برمزيتها في كل من الثقافتين الفرنسية و العربية.

7. خصائص حيوانات الخرافة و رمزيتها في الثقافتين الغربية و العربية :

يقول "jean de la fontaine":" je me sert d'animaux pour instruire des hommes". فالغاية من أدب الخرافة في نظر لافونتين هو تهذيب البشر و تثقيفهم و تنوير عقولهم. وتعتمد خرافاته في سردها للأحداث بشكل أساسي على الحيوانات التي تتكلم فيها و تمثل مع احتفاظها بحيوانيتها. و ما هذه الحيوانات إلا سواتر لشخصيات حقيقية، و لذلك وجب معرفة خصائصها و مميزاتها للتمكن من رسم معالم الشخصيات التي ترمز إليها، و من ثم فهم أفضل للغاية الرمزية منها. و سنقتصر في بحثنا على التعريف بأكثر حيوانات "لافونتين" ذكرا و ترديدا، و عرض خصائصها و مميزاتها، و تقصي رموزها في الثقافتين الفرنسية و العربية. و هذه الحيوانات هي: الأسد (le lion) و الذئب (le loup) و الثعلب(le renard) و الكلب (le chien) و الحمار (l'âne) و الفأر (le rat) و القرد(le singe) .

- **الأسد (le lion) :**

"من السباع، معروف، و جمعه أسود، و أُسُد، و آسُد، و أُسْدان، و الأنثى أسدة. و له أسماء كثيرة، قال "ابن خالويه": للأسد خمسمائة إسم و صفة، و زاد عليه "علي بن قاسم بن جعفر اللغوي مائة و ثلاثين إسما، فمن أشهرها: أسامة، و البيهس، و النأّج، و الجخدب، و الحَرث و الحارث، و حيدرة، و الدواس، و الرئبال، و زفر، و السبع، و الصعب، و الضرغام، و الضيغم، و الطيثار، و العنبس، و الغضنفر، و الفرافسة، و القسورة، و كهمس، و اللّيث، و المتأنس، و المتهيب، و الهرماس، و الورد،

و كثرة الأسماء تدل على شرف المسمى، و من كناه أبو الأبطال، و أبو حفص، وأبو خياف، وأبو الزغفران، وأبو الشبل، و أبو العباس".[1]

"و للأسد من الصبر على الجوع و قلة الحاجة إلى الماء ما ليس لغيره من السباع، و من شرف نفسه أنه لا يأكل من فريسة غيره، فإذا شبع من فريسته تركها و لم يعد إليها، و إذا جاع ساءت أخلاقه، و إذا امتلأ من الطعام ارتاض و لا يشرب من ماء ولغ فيه كلب و إذا أكل نهش من غير مضغ، و ريقه قليل جدا."[2]

و يرمز الأسد في "خرافات لافونتين" "les fables de la Fontaine"، إلى ذلك الثري ذو النفوذ الذي يسحق من دونه متبجحا بحق الأقوى في أكل الضعيف و مستحوذا بذلك على الحصص الأربعة(*La génisse, la chèvre et la brebis en société avec le lion,* Livre 1, Fable 6)، والمغتصب المستبد الشديد الغضب الذي ينفي كل ذوات القرون (*Les oreilles du lièvre,* Livre 5, Fable 4.)، والقاسي المتوحش الذي يقتل الخرفان (*Le lion et le Chasseur,* Livre 6, fable 2.)، و القاتل السفاح الذي يفتك بكل من يأتي لزيارته (*Le lion malade et le renard,* Livre 6, Fable 14)، و يسفك دماء الخنازير و الظباء و حيوانات الأيل (*Le lion et l'âne chassant,* Livre 2, Fable 19)، و هو الذي يحتقر و يزدري من دونه، فيسخر من الحمار (*Le lion et l'âne chassant,* Livre 2, Fable 19)، و يهين الذبابة (*Le lion et le moucheron,* Livre 2, Fable 9)، و هو ذلك المنافق الذي يتظاهر بالاعتراف بخطاياه فيتسبب بذلك في مقتل الحمار (*Le pâtre et*

(1) كمال الدين محمد بن موسى الدّميري، حياة الحيوان الكبرى، طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، ط 1992، ص19
(2) المرجع نفسه، ص20

(*le lion*, Livre 7, Fable 1)، و هو الذي حوّل بلاطه إلى مدفنه عظام يقتل فيه كل جلسائه (*Le renard, le singe et les animaux*, Livre 7, Fable 6)، و هو ذلك الساذج الذي ابتلع الطعم بانخداعه بحلم الأيل (*Les obsèques de la lionne*, Livre 8, Fable 14)، و ذهب إلى حد الاعتقاد بأن الذئب الذي تحول إلى قميص نوم سيعيد إليه شبابه (*Le lion, le loup et le renard*, Livre 8 Fable 3)، و هو ذلك الذي يفعل ما بدا له مستعينا بقوة بنيته و صلابتها (*Les compagnons d'Ulysse*, Livre 12, Fable 1)، و لم يظهر كريما إلا مرة واحدة و ذلك عندما أبقى على حياة الفأر (*Le lion et le rat*, Livre 2, Fable 11).

و يعتبر الأسد في الثقافة الفرنسية رمزا للقوة و رباطة الجأش و الغطرسة و الغضب والطبع الحاد و روح الانتقام و بث الرعب في النفوس، كما يرمز للعطاء و الكرم و الاحترام و رجاحة العقل و الفحولة. و كان يعتقد في القديم أن الأسد ينفخ في أنوف صغاره لإحيائهم بعد ما ولدوا أمواتا، ففسر ذلك على أنه رمز لإعادة بعث المسيح. و نوم الأسد فاتحا عينيه يرمز لنوم المسيح على الصليب و في القبر. أما الصورة السلبية لهذا الحيوان بالنسبة إليهم، فتتمثل في رمزه إلى الشيطان.[1]

وقد كان الأسد و منذ قديم الزمان يعد رمزا للقوة و الفخر. فكانت عربة "لو شار دي سيبال"" Le Char de Cybèle" تجرها الأسود، و صوِّر "هرقل""Hercule" في كثير من الأحيان مرتديا جلد الأسد.

(1) La nature et ses symboless, repères iconographiques, édition Hazan, Paris, 2004, P.212

أما في ثقافتنا العربية، فيرمز الأسد إلى الجرأة فيقال "أجرأ من قسورة"[1]، و "أجرأ من أسامة"[2]، و إلى الشره فيقال "أشره من الأسد" و ذلك أنه يبتلع البضعة العظيمة من غير مضغ.[3]

كما أنه يرمز إلى الهيبة و الشدة فيقال "كمبتغي الصيد في عرينة الأسد" وهو مثل يضرب لمن طلب محالا[4]، وفي قوله تعالى:"كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُسْتَنفِرَةٌ، فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ"[5]، و إلى الكرم فيقال "أكرم من الأسد".[6]

- **الذئب (le loup)**:

"الأنثى ذئبة و جمع القلة أذؤب و جمع الكثرة ذئاب و ذؤبان، و يسمى الخاطف و السيد و السرحان و ذؤالة و العملس و السلق و الأنثى سلقة و السمسام، و كنيته أبو مذقة لأن لونه كذلك. و من كناه الشهيرة: أبو جعدة، و أبو ثمامة، و أبو جاعد، و أبو رعلة، و أبو سلعانة، و أبو العطلس، و أبو كاسب، و أبو سبلة. و من أسماء الشهيرة: أويس. و من صفاته: الغبش و هو لون كلون الرماد، و هو و إن كان أقفر منزلا و أقل خصبا و أكثر كدا، إذا لم يجد شيئا اكتفى بالنسيم فيقتات به. و جوفه يذيب العظم المصمت و لا يذيب نوى التمر، و من عجيب أمره أنه ينام بإحدى مقلتيه و الأخرى يقظى، و فيه من قوة حاسة الشم أنه يدرك المشموم من فرسخ. و الذئب إذا كده الجوع عوى فتجتمع له الذئاب، و يقف بعضها إلى بعض فمن ولى منها وثب إليه الباقون فأكلوه."[7]

(1) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، المطبعة البهية المصرية، ج01، ص 164
(2) المرجع نفسه، ص167
(3) المرجع نفسه، ص399
(4)) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج02، ص 93
(5) سور المدّثر، الآية 50، 51
(6) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج01، ص 106
(7) كمال الدين محمد بن موسى الدّميري، مرجع سابق، ص-ص. 66.67

و الذئب في "خرافات لافونتين" "les fables de la Fontaine" هو رمز الحرية الشخصية المنتفضة في وجه العبودية (*Le Loup et le Chien*, Livre I, Fable 5)، (*Les Compagnons d'Ulysse*, Livre XII, Fable 1)، و هو ذلك المتوحش السفسطي الحجاج الذي يلتهم الحمل (*Le Loup et l'Agneau*, Livre I, Fable 10)، و هو ذلك العدو الثابت على خبثه، المخلف لوعوده (*Les Loups et les Brebis*, Livre III, Fable 13)، و هو ذلك الساذج الذي يخدعه الحصان و الثعلب (*Le Cheval et le Loup,* Livre V, Fable 8)، (*Le Loup et le Renard,* Livre XI, Fable 6)، و هو ذلك الناكر للجميل الذي يأبى أن يشكر اللقلق على مساعدته له (*Le Loup et la Cigogne,* Livre III, Fable 9)، و هو ذلك الجشع الذي يلقى حتفه نظير شحه و بخله (*Le Loup et le chasseur,* Livre VIII, Fable 27)، و هو ذلك الذي يأنف أن لايؤخذ على محمل الجد فيسخط على الأم التي هددت صغيره بتقديمه للذئب (*Parole de Socrate,* Livre IV, Fable 17)، و هو وكيل الملك الظالم (*Les animaux malades de la peste,* Livre VII, Fable 1)، و هو ذلك المخبر لدى الثعلب و جليسه (*Le Lion, le Loup et le Renard,* Livre VIII, Fable 3)، و هو منفذ الأوامر الملكية (*Les obsèques de la Lionne*, Livre VIII, Fable 14).

يعتبر الذئب في الثقافة الرومانية رمزا لتأسيس مدينة "روما"، و هو حيوان عزيز على قلب إله الحرب، و ظهوره قبل المعركة يعد فأل خير. و ترى الثقافة المسيحية في الذئب رمزا للقساوة و الجشع و يمثل الشر متجسدا في شيطان يهدد الرعية الأبرياء. و ترمز صورة الذئب المتنكر في هيأة خروف إلى الدجالين الذين يقودون الناس إلى المهالك. و يقوم الذئب في أسطورة القديس "أوستاش" "Eustache" بخطف

أحد ابني محارب روماني من الغابة كان يساعد محاربا آخر على عبور النهر. كما يمكن للذئب أن يرمز إلى التفسخ الخلقي، لأن الاسم اللاتيني المؤنث "lupa" يعني "ذئبة" كما يعني "داعرة"، و يدل الاسم اللاتيني "lupanar" على أماكن الفسق و الدعارة.[1]

أما في الثقافة العربية فيرمز الذئب إلى النفاق و الخداع فيقال "تحت جلد الضأن قلب الأذؤب"[2]، و إلى الحذر فيقال "أحذر من ذئب"[3] و "أخف رأسا من الذئب"[4]، ذلك أنه يراوح بين عينيه إذا نام فيجعل إحداهما مطبقة نائمة و الأخرى مفتوحة حارسة، و إلى الحيلة فيقال "أحول من ذئب"[5]، و إلى الخبث فيقال "أخبث من ذئب الخَمَر و أخبث من ذئب الغضى"[6]، و إلى الخيانة فيقال "أخون من ذئب"[7]، و إلى سرعة الغدر فيقال "الذئب يكنى أبا جعدة"[8]، و إلى الظلم فيقال "من استرعى الذئب ظلم و مستودع الذئب أظلم"[9]، و إلى العداوة فيقال "أعدى من الذئب"[10]، و إلى العقوق فيقال "أعق م ذئبة" ذلك لأنها إذا رأت ذئبها قد دمى شدت عليه فأكلته[11]، و إلى اللؤم فيقال "ألأم من ذئب"[12] و "من لم يكن ذئبا أكلته الذئاب"[13]، و إلى الوقاحة فيقال "أوقح من ذئب".[14]

---

(1) La nature et ses symboless, ibidem

(2) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج01، ص 128

(3) المرجع نفسه، ص 199

(4) المرجع نفسه، ص 223

(5) المرجع السابق، ص 201

(6) المرجع نفسه، ص 227

(7) المرجع نفسه، ص 228

(8) المرجع نفسه، ص 243

(9) المرجع نفسه، ص 392

(10) المرجع نفسه، ص 430

(11) المرجع نفسه، ص 432

(12) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج02، ص 186

(13) المرجع نفسه، ص 254

(14) المرجع نفسه، ص 305

- **الثعلب (le renard):**

"الأنثى ثعلبة و الجمع ثعالب و أثعل، و الثعلب سمي أبو الحصين و أبو النجم و أبو الوثاب، و الأنثى أم عويل، و الذكر ثعلبان، و الثعلب سبع جبان مستضعف ذو مكر و خديعة. و من حيله في طلب الرزق أنه يتماوت و ينفخ بطنه و يرفع قوائمه حتى يظن أنه مات فإذا قرب منه حيوان و ثب عليه و صاده. و من أسمائه: الحبتر و الدغفل و دؤالة و السمسم و الصيدن."[1]

و للثعلب في "خرافات لافونتين" "les fables de la Fontaine" بصر وبصيرة نافذتين فلا تخدعه المظاهر (*Le Renard et le buste*, Livre IV, Fable 14)، وهو ذلك الداهية المحتال الماكر ذو المخيلة الخصبة والعقل المليء بالحيل الذي خدع الغراب (*Le Corbeau et le Renard,* Livre I, Fable 2) والتيس (*Le Renard et le Bouc*, Livre III, Fable 5) والذئب (*Le Loup et le Renard*, Livre XI, Fable 6)، ثم يقع ضحية الخدع التي حاكها للقلق (*Le Renard et la cigogne*, Livre I, fable 18) والديك (*Le Coq et le Renard*, Livre II, fable 15). ويأبى الاعتراف بخيبة رجائه لما عجز عن الارتقاء إلى عنقود عنب أراد أكله مدعيا عدم نضجه (*Le Renard et les raisins,* Livre III, fable 11). وهو ذلك الممالق المنافق الذي أيد رغبة الملك (*Les animaux malades de la peste*, Livre VII, Fable1)، الماهر الذي رد على الملك "باللهجة النورمندية" فكان الوحيد الذي نجا من الموت(*Les souhaits,* Livre VII, Fable 6)، القاسي الذي دفع الملك لسلخ جلد الذئب الذي وشى به حيا انتقاما لنفسه (*Le chat et le renard,* Livre VIII, Fable 14).

---

[1] كمال الدين محمد بن موسى الدّميري، مرجع سابق، ص 33

و يمثل الثعلب عند "أرسطو" "Aristote" في الخرافات القديمة و كتاب الإنجيل، ذلك الحيوان الشرير المخادع الذي يمنح اسمه للملك الطاغية "هيرود" "Hérode"، أما في العصور الوسطى فكان رمزا للخديعة و الغدر و النفاق و الكذب. و كان الثعلب في روما القديمة غالبا ما يمثل شيطانا من نار، وينظر إليه في العديد من الثقافات على أنه رمز للإغواء و الشهوات الجنسية. بشكل عام، تعتبر رمزية الثعلب سلبية أكثر منها إيجابية، مرتبطة بالشر والخبث.

ويرمز الثعلب في ثقافتنا العربية إلى المراوغة فيقال "إنما هو ذنب الثعلب"[1] و"أروغ من ذنب الثعلب"[2]، يضرب للرجل الكثير الروغان، وفي ذلك قال الحسن رضي الله عنه في بعض كلامه للناس:

كلهم اروغ من ثعلب   ما أشبه الليلة بالبارحة[3]

كما يرمز الثعلب إلى الدهاء، و يحكى في ذلك "أن ثعلبا اطلع في بئر فإذا في أسفلها دلو فركب الدلو الأحرى فانحدرت به و علت الأخرى فشرب وبقي في البئر فجاءت الضبع فأشرفت فقال لها الثعلب انزلي فاشربي فقعدت في الدلو فانحدرت بها وارتفعت الأخرى بالثعلب فلما رأته مصعدا قالت له أين تذهب قال"كذلك النُّجَار يَختلِف"فذهبت مثلا."[4]

- **الكلب (Le chien):**

"حيوان معروف و الجمع أكلب و كلاب و كليب و الأكالب جمع أكلب، و في الكلب من اقتفاء الأثر و شم الرائحة ما ليس لغيره من الحيوانات و بينه و بين الضبع عداوة شديدة، و من طبعه أنه يحرس ربه و يحمي حرمه شاهدا و غائبا، و هو أيقض الحيوان عينا، و هو في نومه أسمع من فرس

(1) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج01، ص 22
(2) المرجع نفسه، ص 22
(3) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج02، ص 204
(4) المرجع نفسه، ص 82

و أحذر من عقعق، و إذا نام كسر أجفان عينيه و لا يطبقها و ذلك لخفة نومه"[1] و هو "حيوان شديد الرياضة دائم الجوع و السهر يخدم كثيرا."[2] و من أسمائه "الوازع لأنه يزع الذئب عن الغنم، أي يطرده."[3]

و قد قسم "jean de la fontaine " الكلاب في خرافاته إلى خمسة أنواع و هي: كلب المطبخ، و كلب الحراسة و كلب المطاردة، و كلب المنزل، و كلب الرعي، و كلب الصيد.

فالكلب في خرافات لافونتين هو ذلك المتقن عمله، الطائع سيده من جهة، و الأحمق و النهم من جهة أخرى (*Discours à Monsieur le duc de La Rochefoucauld,* Livre 8, Fable 25)، و هو يمثل العديد من الطبقات الاجتماعية: الدرواس[4]، خادم المنزل الكبير الذي ليس له خيار إلا أن يتقيد بأوامر ملاكه و نواهيهم (*Le loup et le chien*, Livre 1, Fable 5)، القاضي النزيه الذي يضله أصحابه فيكون أول من يسرق عشاء سيده (*Le chien qui porte à son cou le dîner de son maître,* Livre 8, Fable 7)، البرجوازي المادي المثير للشفقة و القيصر الحليف النبيل (*L'éducation,* Livre 8, Fables 24)، و ترمز كلاب (*Discours à Monsieur le duc de la Rochefoucauld,* Livre 10, Fable 14) إلى الغيرة إذ تألب كل أصحاب الحرف بعضهم على بعض.

يرمز الكلب في علم الأساطير إلى إلهة الصيد "Diane" و آلهة صيد آخرون أمثال "Adonis" و "Céphale" و "Actéon". و هناك العديد من المشاهد غالبا ما تمثل الشاب "Actéon"

(1) كمال الدين محمد بن موسى الدّميري، مرجع سابق، ص 148
(2) المرجع نفسه، ص 178
(3) المرجع نفسه، ص 165
(4) الدرواس: كلب حراسة كبير الرأس أفطس الأنف.

يُحَوَّل إلى أيل ثم تلتهمه كلابه لتجرئه إلى النظر إلى "Diane" و حورياتها يسبحن عاريات. و كان يُعتقد في الثقافة الشرقية القديمة بأن الكلاب تنهب و تسرق و تقتات على الجثث، أما في التوراة فتتعلق صورة هذا الحيوان بالبغي و الدعارة و المجوسية و الوثنية. لكن في أغلب الأحيان تكون صورة هذا الحيوان إيجابية تتعلق بشكل كبير بفكرة الوفاء و تتجلى هذه الدلالة واضحة في شكل صور تظهر على شواهد قبور تعود إلى القرون الوسطى. و من دلالاته السلبية أنه يصور بعض مشاهد العشاء الأخير الذي تناوله السيد المسيح مع حوارييه قبل صلبه رابضا تحت قدمي يهوذا الإسخريوطي أو مواجها لقط، وهو رمز للشقاق و الخلاف و العداوة و البغضاء. و يمثل الكلب فيما يتعلق بالحواس الخمس حاسة الشم.[1]

أما في الثقافة العربية فيضرب المثل بالكلب في حدة البصر فيقال "أبصر من كلب"[2]، و مما يرمز إليه الأمانة و الوفاء حتى أنه قيل "أشكر من كلب"[3] و هذا ما جعل "العتابي" يتخذه من بين الحيوان خليله فهو كما يقول "يكف عنه أذاه و يكفه أذى سواه و يشكر قليله و يحفظ مبيته و مقيله."[4] و الكلب إذا جاع تبع صاحبه، وتقول العرب "جوع كلبك يتبعك"[5]، و هو مثل يضرب في معاشرة اللئام و ما ينبغي أن يعاملوا به. "و الكلبة تسرع الولادة حتى تأتي بولد لا يبصر و لو تأخر ولادها لخرج الولد و قد فتح، و يضرب في ذلك مثل للمستعجل على أن يستتم حاجته فيقال"عَجِلَتِ الكلبةُ أن تلد ذا عينين". [6]

---

(1) La nature et ses symboless, Ibid, P.203

(2) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج01، ص 101

(3) المرجع نفسه، ص 340

(4) المرجع نفسه، ص 340

(5) المرجع نفسه، ص 145

(6) المرجع نفسه، ص 403

- **الحمار (l’âne):**

"جمعه حمير و حمر و أحمرة، و ربما قالوا للأتان حمارة، و تصغيره حمير، و كنية الحمار أبو صابر و أبو زياد، و يقال للحمارة: أم محمود، و أم تولب، و أم جحش، و أم نافع، و أم وهب."[1]، و هو "حيوان خدر الأعضاء، من غاية البرودة، كدر القوى إلا الحافظة، فإنه إذا مشى بطريق لا ينساه بعد ذلك."[2]

و أسماء الحمار في "خرافات لافونتين": العَير (baudet)، والأتان (bourrique)، وأبو صابر (grison)، والسيد ألبورون (maître Aliboron)، وأبو زياد (roussin d’Arcadie).

و يوَظَّفُ الحمار في أعمال صغيرة (*Les deux amis,* Livre 8, Fable 11)، و يستعان به في الطاحونة (*L’âne vêtu de la peau du lion*, Livre 5, Fable 21)، و يحمل فوق طاقته (*Le cheval et l’âne,* Livre 6, Fable 16)، و مع كل ذلك هو مهدد بالسوط دائما (*L’âne chargé d’éponges et l’âne chargé de sel,* Livre 2, Fable 10) (*L’âne et le petit chien*, Livre 4, Fable 5).

و يرمز الحمار إلى ذلك الأحمق البليد الذهن (*Le laboureur et ses enfants*, Livre 5, Fable 9)، الساذج الذي يفرض الأقوياء عليه أنفسهم (*Le renard et le buste,* Livre 4, Fable 14)، المتخيل حب الجميع له لحيازته على رفات القديسين (*L’âne portant des reliques*, Livre 5, Fable 14)، الخائف الجبان (*Le lion et l’âne chassant,* Livre 2, Fable 19)، لكنه ليس ذلك الثرثار كما يعتقد الجميع (*Le lion et l’âne*

(1) كمال الدين محمد بن موسى الدّميري، مرجع سابق، ص 40
(2) المرجع نفسه، ص 174

بل هو ذلك المخلوق الجميل الطيب المتواضع (*Le loup chassant,* Livre 2, Fable 19)، (*et le chasseur,* Livre 8, Fable 27).

كما يعتبر رمزا تاريخيا لذلك البلد الصغير في البلقان الذي تنازع عليه الأمراء (*Les voleurs et l'âne,* Livre 1, Fable 13)، و هو ذلك الضابط المسلح بشكل رائع أو ذلك النبيل البهي الثياب (*L'âne vêtu de la peau du lion,* Livre 5, Fable 21)، و هو راقص الملك الصغير (*Le lion s'en allant en guerre,* Livre 5, Fable 19)، المستقل المهووس بالحرية (*Le Vieillard et l'âne,* Livre 6, Fable 8.)، الطموح الجشع الساخط من ازدراء الآخرين له (*Le lion, le singe et les deux ânes,* Livre 11, Fable 5).

يربط علم الأساطير الروماني صورة الحمار بإله الخصوبة الإيطالي "Priape" الذي أراد هتك عرض الإلهة "Vesta" أثناء نومها غير أن نهيق حمارها أيقضها و منعه من ذلك. أما تأويلات رمزية الحمار فهي متناقضة و متباينة، فيرمز تارة للمودة و اللطف و الخضوع، و يرمز تارة أخرى للفسق و الدعارة و البلادة و اللامبالاة، و ارتبطت هذه الدلالة السلبية بالقرون الوسطى و يرجع ذلك غالبا إلى ما اشتهر به من كسل و عناد. كما تظهر صورة الحمار في العديد من المشاهد و الوقائع المتعلقة بالدين، فيروى في كتاب الأعداد أن أتان "Balaam" ترى الملاك المرسل من عند الإله قبل سيدها، و تصور مريم العذراء في هروبها من مصر مع وليدها الطفل المسيح على ظهر حمار و يمشي بجانبها القديس يوسف راجلا ،

كما يصور المسيح عيسى ممتطيا حمارا عند دخوله القدس."[1]

و في الثقافة العربية يضرب المثل بتساوي أسنان الحمار في تساوي الناس فيما بينهم فيقال "سواسية كأسنان الحمار"[2]، و لمن يأبى الكرامة فيقال له "لا يأبى الكرامة إلا حمار"[3]،

و الشيء إذا لم يبق منه إلا القليل يقال عنه "ما بقي منه إلاَّ قَدْرُ ظِمْءِ الحِمَارِ"[4] و هو أقصر الظمء لقلة صبره على الماء.

- **الفأر (le rat):**

"بالهمزة. جمع فأرة. و مكان فئر أي كثير الفئران، و أرض فئرة أي ذات فأر، و كنية الفأرة أم خراب و أم راشد، و هي أصناف، الجرذ و الفار المعروفان، و منها اليرابيع و الزباب و الخلد و فأرة البيش و فأرة الإبل و فأرة المسك و ذات النطاق و فأرة البيت و هي الفويسقة."[5]

و يمثل الفأر في "خرافات لافونتين" الشباب الغر القليل الخبرة (*Le cochet, le chat et le souriceau,* Livre 6, Fable 5)، أما الفأر المسن فيمثل الحكمة المبنية على الحذر و التجربة (*Le loup devenu berger,* Livre 3, Fable 18)، و يمثل الفأر أيضا ذلك الفرنسي المعتد بنفسه، المتهور، العادل، الساعي لفعل ما يُهِّم (*Le rat et l'huître,* Livre 8, Fable 15)، و فأر المدينة هو ذلك المتمدن الشكاك أما فأر الحقول فهو برجوازي من الريف متنعم بالحياة (*Le rat des villes et le rat des champs,* Livre 1, Fable 9)، و الفأر الشاكر

(1) La nature et ses symboles, Ibid, P.261

(2) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج01، ص 209

(3) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج02، ص 156

(4) المرجع نفسه، ص 198

(5) كمال الدين محمد بن موسى الدّميري، مرجع سابق، ص 131

المعترف بالجميل هو ذلك الصغير قليل الشجاعة و الصلابة (*Le lion et le rat,* Livre 2, Fable 11)، أما اللإار الناسك الأناني الطالب للذة المنافق الذي يعتزل العالم فهو ذلك الذي يردد عبارات دينية ليدفع الصدقة عنه (*Le rat qui s'est retiré du monde,* Livre 7, Fable 3).

ينظر التوراة إلى الفئران نظرة سلبية، ذلك لأنها تنشر الطاعون و تلتهم ما ادخر الناس من مؤن و غذاء و تعيث في منازلهم فسادا. كما جعلها محل بغض و كره البشر، و شوه صورتها لـمّا اعتبرها مخلوقات شيطانية معادية للبشر. و رمزية الفئران الدينية ذات دلالة سلبية فهي تمثل الشيطان الذي يلتهم كل شيء.[1]

ويضرب المثل في الثقافة العربية فيمن كان ظاهره أقبح من باطنه بفأرة المسك فيقال "كفأرة المسك يؤخذ حشوها و ينبذ جرمها"[2]، و فأرة المسك كما قال الجاحظ دويبة تكون في بلاد التيبت تصاد لنوافجها و سررها، فإذا صيدت شدت بعصائب و تبقى متدلية فيجتمع فيها دمها، فإذا أحكم ذلك ذبحت، فإذا ماتت قورت السرة التي عصبت ثم تدفن في الشعير حينا حتى يستحيل ذلك الدم المختنق هناك الجامد بعد موتها مسكا ذكيا.[3]

---

(1) La nature et ses symboles, Ibid, P.231

(2) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج02، ص 93

(3) كمال الدين محمد بن موسى الدّميري، مرجع سابق، ص 132

• القرد (**le singe**):

"حيوان معروف، و كنيته: أبو خالد و أبو حبيب و أبو خلف و أبو ربة و أبو قشة، و جمعه قرود و قد يجمع على قِرَدَة، و الأنثى قردة و جمعها قِرَدٌ و ذكر القرود يسمى الرُبَّاح. و هو حيوان قبيح مليح ذكي سريع الفهم يتعلم الصنعة."[1]

أما في "خرافات لافونتين" فالقرد يدعى "شديم "Magot" يحمل ثلاثة أسماء أعلام: "Fagotin" و "Gilles" و "Bertrand"، و هو الذي يتميز ببهلوانيته و تصنعه و تقليده و إتقانه رقص الباليه (*Le renard, le singe et les animaux*, Livre 6, Fable 6)، الثرثار الذي يتفوه بكلام لا أصل له و لا معنى و يسترسل في الحديث متباهيا بسطوة و نفوذ عائلته ونسي أنه لا يتعدى أن يكون حيوانا (*Le singe et le dauphin*, Livre 4, Fable 7)، الدجال الماكر المحتال الذي يدخل في منافسة مع فهد يعد رمزا في التكلف و الغرور و يلبس أفخم اللباس ويدعي الجدارة بين الناس، و لكي يبدو أذكى منه راح يسترعي انتباه الجميع و يعدد العروض اللامتناهية التي بوسعه تأديتها و يجعل أجرة المشاهدة تقل بمرتين و نصف المرة عن تلك التي يطلبها الفهد و يعرض تعويض كل من لم ترضه العروض المقدمة (*Le singe et le léopard*, Livre 9, Fable 3)، السفير المختار لمهارته و المرسل إلى البشر و الآلهة (*Tribut envoyé par les animaux à Alexandre*, Livre 4, Fable 12)، (*L'éléphant et le Singe de Jupiter*, Livre 12, Fable 21)، القاضي الذي يغرِّم كلا من الذئب و الثعلب (*Le Loup plaidant contre le Renard par devant le Singe*, Livre 2, Fable 3)، الملك الذي تبايعه الحيوانات لبهلوانيته و تصنعه (*Le renard, le singe et les animaux,*

(1) المرجع السابق، ص 140

(Livre 6, Fable 6)، الملك الأناني الذي يدفع بالأمير "Raton" إلى المخاطر و المهالك بدلا عنه (*Le singe et le chat*, Livre 9, Fable 17)، أستاذ الأخلاق لدى الملك الأسد الذي يقدم درسا في الحب الحقيقي الخالص النقي لكنه لا يتجرأ على بحث موضوع واقع الظلم و المكيافيلية (*Le lion, le singe et les deux ânes*, Livre 11, Fable 5)، الصرّاف الخائن الذي يبدد ثروة المقتصد (*Du thésauriseur et du singe*, Livre 12, Fable 3)، الكاتب المنتحل كتب غيره (*Du thésauriseur et du singe*, Livre 12, Fable 3)

لطالما كان يقلل من شأن القرد باعتباره صورة بشرية هزلية و كانت رمزيته لدى مجالدي العصور الوسطى تتمثل في الشيطان و الشر مستدلين على ذلك بأفعاله و مواقفه الوقحة و الطائشة و المتقلبة. و نجد صورة القرد في أيقونات العصور الوسطى تشير و بشكل خاص إلى البدعة و عبادة الأوثان و يُمَثَّل ذلك في صورة بشري يعبد قردا. أما فيما يخص رمزية الحواس الخمس فيرمز القرد إلى حاسة الذوق و يمثل ذلك في صورة قرد يأكل فاكهة و في رمزية النزوات فيرمز إلى الطبع الدموي. و استنادا إلى الفكرة المبنية على تقليد الفنان للطبيعة فإن القرد يستخدم كرمز من رموز الرسم و النحت، فيصور وهو يسعى جاهدا لرسم وجه امرأة أو نحت تمثال، و تطور الأمر تدريجيا حتى أصبح القرد يصور و هو يقوم بأعمال لا تنبغي إلا لبني البشر كعزف الموسيقى و لعب الورق و غيرها، و ظهر هذا التعبير الساخر جليا و بشكل خاص في لوحات الرسامين الفنلنديين في القرن السابع عشر. [1]

و يرمز القرد في الثقافة العربية إلى الجبن فيقال "أجبن من هِجْرَس" و ذلك أن القرد لا ينام إلا و في يده حجر مخافة الذئب أن يأكله، و تحدث رجل من أهل مكة أنه إذا كان الليل رأيت القرود تجتمع في موضع واحد ثم تبيت مستطيلة الواحد منها في أثر الآخر و في يد كل واحد حجر لئلّا ينام فيأكله

(1) La nature et ses symboles, Ibid, P.198

الذئب فإن نام واحد سقط من يده الحجر ففزعت كلها فيتحول الآخر فيصير قدامها فيكون ذلك دأبها طول الليل فتصبح من الموضع الذي باتت فيه على أميال جبنا منها و خورا في طباعها[1]، ويرمز القرد أيضا إلى العبث فيقال "أعبث من قرد" ذلك أنه إذا رأى إنسانا يولع بشيء يفعله أخذ يفعل مثله[2]، و إلى القبح فيقال "أقبح أثرا من قرد"[3]، و إلى الولع فيقال "أولع من قرد" لأنه يولع بحكاية كل ما يراه.[4]

يمكن أن نستخلص من هذه المقارنة أن رمزية الحيوانات في خرافات لافونتين و رمزيتها في الثقافتين الفرنسية و العربية متماثلة إلى حد بعيد إن لم تكن متطابقة إلا فيما يخص ما له خلفيات دينية أو ميثولوجية، و ذلك مرده إلى أن تلك الحيوانات لا تختلف خصائصها باختلاف بيئتها، فالأسد مثلا لن يكون زعيما للحيوانات في صحراء عربية، و يكون خادمها في غابة فرنسية، و كذلك هو الحال بالنسبة لكل الحيوانات الأخرى. فرمزية الحيوانات إذا تستمد أساسا من خصائصها و طبائعها و طرائق عيشها. و استنادا إلى ما ذكر يمكن الإتفاق على أنه لا ضرر من اعتماد المترجمين لنفس الحيوانات التي ابتدعها لافونتين في خرافاته، ذلك لأن صورة الشخصية التي ترتسم في ذهن القارئ الفرنسي لن تختلف عن تلك التي ترتسم في ذهن القارئ العربي.

---

(1) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج01، ص 164

(2) المرجع نفسه، ص 433

(3) أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، مرجع سابق، ج02، ص 67

(4) المرجع نفسه، ص 304

خلاصة:

لقد قمنا في هذا الفصل بتحديد ماهية الخرافة و تعرفنا على خصائص الشعر العربي و الشعر الفرنسي حتى نتعرف على الصعوبات و العراقيل التي تواجه مترجم شعر الخرافة و هو ما من شأنه أن يساعدنا في الفصل الثاني من الدراسة على فهم أعمق لأسباب تصرف كل من عثمان جلال و بشير مفتاح لترجمة خرافات لافونتين.


الفصل الثاني

الفصل الثاني

التصرف في الترجمة الأدبية

المبحث الأول: مفهوم التصرف، دعاته و تقنياته.

تمهيد

1. مفهوم التصرف في الترجمة

2. دوافع التصرف

1.2 التصرف الموضعي (Local Adaptation)

2.2 التصرف الكلي (Local Adaptation)

3. دعاة التصرف في الترجمة

1.3 موريس بارنيي "Maurice Pergnier"

2.3 جون كلود مارقو "Jean Claude Margot"

3.3 جون روني لادميرال "Jean- rené Ladmiral"

4.3 ماريان ليدرار "Marianne Lederer" و دانيكا سيليسكوفيتش "Danica Seleskovitch"

4. تقنيات التصرف في الترجمة

1.4 التكافؤ "L'équivalence"

2.4 الإبدال "La transposition"

1.2.4 الإبدال المتقاطع "Le chassé-croisé"

2.2.4 التتمير "L’étoffement"

3.2.4 التكنية"La périphrase":

3.4 التعديل "La modulation"

4.4 التكييف "L’adaptation"

5.4 التوضيح "L’explicitation"

6.4 التخفيف "L’allègement"

المبحث الثاني:التعريف بالمدونة و الكاتب و المترجمين.

1. التعريف بالمدونة

2. التعريف بالكاتب

3. التعريف بالمترجم الأول

4. التعريف بالمترجم الثاني

خلاصة

المبحث الأول: مفهوم التصرف، دعاته و تقنياته.

تمهيد:

لقد قمنا في الفصل السابق من الدراسة بالوقوف على أهم العراقيل التي تواجه مترجم شعر الخرافة من منظور المنظرين و أهل الاختصاص. كما بينا الفوارق الجوهرية الحاصلة بين قواعد الشعر العربي و قواعد الشعر الفرنسي. هذه الفوارق لن تترك لمترجم شعر الخرافة في غير التصرف سبيلا لترجمته. لذلك سنقوم في هذا القسم من الدراسة بتحديد ماهية التصرف و عرض أهم أراء أولئك الذين يدعون إلى هذه الإستراتيجية في الترجمة لتطويع النص الأجنبي وفق ما يتماشى مع اللغة و الثقافة المستقبلة، لنبين بعد ذلك أهم التقنيات و الأساليب التي يلجأ إليها المترجم في ظل هذه الإستراتيجية.

1. مفهوم التصرف في الترجمة:

يعود العصر الذهبي للتصرف إلى القرن السابع عشر، زمن "الجميلات الخائنات" (les belles infidèles)، الذي بدأ في أوروبا ثم انتشر ليشمل العالم كله. و هو الزمن الذي كتبت فيه أكثر الترجمات الحرة تحت غطاء الحاجة إلى تكييف النصوص الأجنبية بما يوافق أذواق و عادات الثقافة الهدف بغض النظر عما ينجم عن ذلك من ضرر على الثقافة الأصل.[1]

فالتصرف إذا هو تلك "الإستراتيجية التي تقوم بالمحافظة على المعنى بغض النظر على الشكل. و هي نهج يقضي باستبدال واقع اجتماعي ثقافي بواقع يتلاءم و الإقليم الجديد الذي نقل المترجم إليه النص.

(1) Mona Baker, Kirsten Malmkjaer, The Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Illustrated, 1998, pp. 05/06 (ترجمتنا)

و ينشئ بذلك المترجم نص هدف يتوافق و قواعد اللغة و عادات التعبير التلقائية التي يعتمدها المتكلمون الأصليون"(1)

و يرى البعض في التصرف ضرورة في الحفاظ على سلامة الرسالة على المستوى العام على الأقل. في حين يرى فيه آخرون خيانة للكاتب الأصلي.(2)

و حتى يتكون لدينا مفهوم أوضح للتصرف يجب علينا تقصي العوامل التي تدفع بالمترجم إلى تبني هذه الإستراتيجية الترجمية دون غيرها.

2. دوافع التصرف:

يمكن أن نلخص أبرز العوامل المشتركة التي تدفع بالمترجم إلى التصرف فيما يلي:

- غياب المقابل المعجمي في النص الهدف الذي يشيع بشكل خاص في الترجمة الميتالغوية.
- غياب السياق الذي يحيل إليه النص الأصلي في النص الهدف.
- الانتقال من نمط حديث إلى آخر يستلزم عادة إعادة صياغة كلية للنص المصدر، كالانتقال مثلا من أدب الكبار في الأصل إلى أدب الأطفال في الترجمة.
- يتطلب انبثاق عهد جديد أو ظهور مقاربة حديثة أو الحاجة لمخاطبة نوع مختلف من القراء، غالبا تعديلات و تحويرات في الأسلوب أو المحتوى أو طريقة التقديم و العرض.(3)

و يمكن لكل هذه العوامل و الشروط أن تحيلنا إلى نوعين مختلفين من التصرف و هما: التصرف الموضعي (Local adaptation) الذي تتسبب فيه الإشكاليات التي يثيرها النص المصدر في حد ذاته

(1) مريم يحي عيسى، الترجمة الأدبية بين الحرية و التصرف "الدروب الوعرة" لمولود فرعون نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008/2007، ص 36

(2) Mona Baker, Op.Cit, p. 06 (ترجمتنا)

(3) Ibid, p. 07 (ترجمتنا)

و يقتصر فقط على بعض أجزائه، و التصرف الكلي (Global adaptation) الذي تحدده عوامل تخرج عن نطاق النص المصدر و الذي يتطلب مراجعة على نطاق أوسع.[1]

1.2 التصرف الموضعي (Local Adaptation):

يمكن للتصرف الموضعي أن يطبق على أجزاء متفردة من النص و ذلك للتعامل مع اختلافات محددة بين لغتي أو ثقافتي النص المصدر و النص الهدف.[2] و في هذه الحالة سيكون لهذا النوع من التصرف تأثير محدود على مجمل النص.

2.2 التصرف الكلي (Local Adaptation):

يطبق التصرف الكلي على مجمل النص. و يعود القرار في تطبيقه إما إلى المترجم في حد ذاته و إما إلى عوامل خارجية تفرض عليه ذلك كسياسة دار النشر مثلا. و في كلتا الحالتين فإن التصرف الكلي يشكل إستراتيجية عامة تسعى إلى إعادة بناء غاية النص المصدر أو وظيفته أو تأثيره. و للمترجم في هذه الحالة مطلق الصلاحية في التضحية بأجزاء أو حتى بمعان دلالية و ذلك لإعادة إنتاج وظيفة النص المصدر.[3]

(1) Ibidem (ترجمتنا)
(2) Ibidem (ترجمتنا)
(3) Ibidem (ترجمتنا)

3. دعاة التصرف في الترجمة:

1.3 موريس بارنيي "Maurice Pergnier":

يرى موريس بارنيي "Maurice Pergnier" أن المعيار الثقافي اللساني الذي يركز على من يتلقى الترجمة هو معيار الترجمة الذي يجب الاعتماد عليه، فلا نبحث بذلك عن مقابلات الكلمات في اللغة الهدف و لكن نبحث عن معناها انطلاقا من السياق الذي وردت فيه.[1]

وبذلك تكون المرجعية اللسانية (Situation référentielle)، هي المعيار الأساسي في العملية الترجمية.

2.3 جون كلود مارقو "Jean Claude Margot":

ويرى جون كلود مارقو "Jean Claude Margot" من خلال ترجمته للكتاب المقدس، أن السياق هو المسؤول عن تحديد معاني الكلمات، فيجنبنا بذلك مشكلة الانتقاء في حالة تعدد المعاني. و يبني جون كلود مارقو "Jean Claude Margot" رأيه على أهمية السياق و انعدام فكرة التطابق اللساني بين اللغات و وجوب احترام لغة المتلقي و ثقافته. كما يرى بأنه "يجب الأخذ بالاعتبار و مراعاة الاختلافات الموجودة بين الثقافة المصدر و الثقافة الهدف أثناء كل عملية ترجمية"[2]

(1) Maurice Pergnier, les fondements de la sociolinguistique de la traduction, presses universitaires de Lille 1993.
(2) Jean claud Margot, traduire sans trahir, Paris, l'age d'homme Lausanne 1979, pp. 248.249

3.3 جون روني لادميرال "Jean- rené Ladmiral":

يقر لادميرال بأن اللغة عنصر مهم في العملية الترجمية إلا أنها لا تمثل كل شيء فيها، فهدف اللغة هو الاتصال الذي يركز بالدرجة الأولى على اللغة الأصل ثم بالدرجة الثانية على اللغة الهدف، و يشير إلى أن الاحتمالات الثقافية للغة المصدر و اللغة الهدف من العناصر التي يتوجب تدخلها في الترجمة.

و يعتبر لادميرال من الرافضين للترجمة الحرفية و من المنتقدين بشدة لدعاتها، فهو يدعم اللغة و الثقافة الهدف، و يرى أن:

" une traduction , ça sert à "nous dispenser de la lecture du texte original"(1)

" الغاية من الترجمة تكمن في إعفائنا من قراءة النص الأصلي." (ترجمتنا)

لذلك كان من الواجب صياغة النص الهدف بلغة سهلة و أسلوب سلس حتى يتمكن القارئ من فهمه و استيعابه، و بناءا على ذلك فإنه يحدد عملية الترجمة في مرحلتين أساسيتين:

« (1) une phase de 'lecture-interprétation', où il s'agit de comprendre (de décoder, comme on dit à tort) le texte-source ;

(1) Jean-René Ladmiral, Traduire : théorèmes pour la traduction, Paris : Gallimard, Tel, 1994a, p15

(2) une phase de ‘réécriture’ (rewording), où il s’agit de produire un texte-cible. »[1]

1. مرحلة "القراءة و التأويل"، و فيها يتم فهم النص المصدر (من الخطأ أن نقول: فك رموز النص المصدر).
2. مرحلة "إعادة الكتابة"، و فيها يتم صياغة النص الهدف. (ترجمتنا)

كما يعتقد أن":

« Le littéralisme est théologico-bibliste par essence. Sinon comment prendre au sérieux, à la lettre, les mots de la parole-source? Sauf à les affranchir des contingences humaines de l’arbitraire linguistique et à les élever à la dignité du Verbe divin »[2]

الحَرفيّة في جوهرها لاهوتية توراتية، فإن لم تكن كذلك فكيف نهتم بكلمات الخطاب المصدر كلمة بكلمة؟ إلا إذا أردنا بذلك أن نحرر تلك الكلمات من العوارض الإنسانية الناتجة عن الخاصية الاعتباطية للغة، و تنزلها منزلة الكلام الرباني". (ترجمتنا)

إن لادميرال هو أول من أطلق مصطلح "أهل المصدر" (les sourcier) على أولئك الذين يعطون الأولوية للنص المصدر، و مصطلح "أهل الهدف" (les ciblistes) على أولئك الذين يعطون الأولوية للنص الهدف، و ذلك خلال ندوة فرنسية بريطانية حول الترجمة في لندن في جوان 1983.[3] وعبر عن ذلك بقوله:

(1) Jean-René Ladmiral. Le Traducteur et l’ordinateur, Langages 116 (1994b), p 13
(2) Jean-René Ladmiral, « Entre les lignes, entre les langues », Revue d’esthétique 1, 1981, p75
(3) Jean-René Ladmiral, La langue violée ?, Palimsestes 6, (1991), p 23

« Ceux que j'appelle les 'sourciers' s'attachent au signifiant de la langue, et ils privilégient la langue-source; alors que ceux que j'appelle les 'ciblistes' mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié mais sur le sens,non pas de la langue, mais de la parole ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue-cible. »[1]

"يتمسك أولئك الذين أسميهم "أهل المصدر" بدال اللغة و يؤثرون اللغة المصدر على اللغة الهدف، في حين أن من أسميهم "أهل الهدف" لا يركزون لا على الدال و لا على المدلول، ولكن يشددون على المعنى المقصود بالترجمة، ليس ذلك المعنى المتعلق باللغة، بل الذي يتعلق بالكلام أو الخطاب. و يوظف في ترجمته كل موارد اللغة الهدف." (ترجمتنا)

كما يشير لادميرال إلى المقاربات الترجمية المختلفة لأهل المصدر "les sourciers" و أهل الهدف "les ciblistes"، فيقول:

« D'un côté, on aura un romantisme sourcier qui tendrait à 'ethnologiser' la littérature, à produire des textes exotiques en langue-cible. De l'autre, on aura un classicime cibliste dont le programme est celui d'une esthétique de la traduction procédant empiriquement aux réglages' précis des énoncés qui sont censés

(1) Ladmiral, Jean-René, Traduire : théorèmes pour la traduction, Paris : Gallimard, Tel, 1994a,

produire en langue- cible des effets sémantiques et littéraires ‘équivalents’ à ceux qu’avait mis en œuvre le texte-source.»[1]

"سيكون لدينا من جهة تيار رومانسي يعطي الامتياز للنص الأصلي و يميل إلى "تجنيس" الأدب و إنتاج نصوص دخيلة على اللغة الهدف، كما سيكون لدينا، من جهة أخرى، تيار كلاسيكي يعطي الامتياز للنص الهدف ويعتمد منهجه على جمالية الترجمة من خلال القيام "بضبط" تجريبي للنصوص التي يفرض أن يحدث تأثيرات دلالية و أدبية مكافئة لتلك التي وظفت في النص الأصلي". (ترجمتنا)

4.3 ماريان ليدرار "Marianne Lederer" و دانيكا سيليسكوفيتش " Danica Seleskovitch":

صممت كل من ماريان ليدرار "Marianne Lederer" و دانيكا سيليسكوفيتش " Danica Seleskovitch" المنهج التأويلي الذي كان موجها للمترجمين الذين يشتغلون في المؤتمرات، لتدركا فيما بعد بأن الترجمة الشفوية لا تختلف في الأساس عن الترجمة التحريرية:

« Linterprétation simultanée peut servir de modèle simplifié à la fois pour une théorie de la traduction et pour une théorie du discours. L’interprétation simultanée en effet est le type de traduction à la fois le plus élémentaire et le plus transparent.» [2]

"يمكن للترجمة الفورية أن تستخدم كنموذج مبسط لنظرية الأدب و نظرية الخطاب في آن واحد. و تعتبر الترجمة الفورية في حقيقة الأمر، نوع الترجمة الأكثر بساطة و شفافية". (ترجمتنا)

(1) Ladmiral, Jean-René, Op.Cit, p 26-27.
(2) Seleskovitch, Danica et Mariane Lederer. Interpréter pour traduire. Paris: Didier Erudition, Traductologie 1, 1986, p74

و تعمد هذه النظرية إلى وضع المعنى في المقام الأول، و "تنتقل بظاهرة الترجمة من نزعة المقاربة اللغوية إلى عملية الفهم و التعبير عن الفرد"(1)

و ترى سيليسكوفستش أن المترجم لا يباشر ترجمته إلا بعد أن يتمكن من فهم النص المصدر و ذلك من خلال سلسلة من الإجراءات. وقد بينت ذلك في قولها:

«La traduction interprétative ne se fonde pas sur une langue pour arriver à une autre mais bien sur le sens du texte premier pour arriver à l'expression de ce sens dans une autre langue. »(2)

"لا تبنى الترجمة التأويلية على لغة لبلوغ لغة أخرى، و لكن تبنى على معنى النص الأول للتمكن من التعبير عنه في لغة أخرى". (ترجمتنا)

إن الترجمة من منظور النظرية التأويلية تعتمد في المقام الأول على الفهم العميق للنص الأصلي، ثم القيام بعد ذلك بنقل المعنى بشكل يبعد كل البعد عن الحرفية، و كما تقول كريستين دوريو " Christine Durieux" التي تعتبر من أنصار هذا المنهج في الترجمة:

« L'opération traduisante ne vise pas à la réalisation d'une identité de structure entre texte original et traduction mais une identité d'impact sur le lecteur. Or, afin d'obtenir cette identité d'effet produit sur le lecteur, une adaptation culturelle est indispensable pour compenser le

(1) محمد الديداوي، الترجمة و التواصل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص 81
(2) Danica Seleskovitch et Mariane Lederer. Op.Cit, p74

différenciel de vision du monde’ entre la communauté du texte original et les destinataires de la traduction. »[1]

"لا تسعى العملية الترجمية إلى تحقيق تطابق بنيوي بين النص الأصلي و ترجمته، و لكنها تسعى إلى تحقيق تطابق في التأثير على القارئ، و لبلوغ ذلك كان من الضروري إحداث تكييف ثقافي لسد الهوة التي يحدثها الاختلاف في طريقة رؤية العالم بين المجتمع الذي ينتمي إليه النص الأصلي و الآخر الذي توجه إليه الترجمة". (ترجمتنا)

بعد ما تطرقنا إلى عرض أهم آراء و وجهات نظر أبرز منظري الترجمة الذين يدعون إلى التصرف في الترجمة لتطويع النص الأجنبي وفق ما يتماشى مع اللغة و الثقافة المستقبلة، سنعرض فيما يلي تقنيات و إجراءات إستراتيجية الترجمة بتصرف.

4. تقنيات التصرف في الترجمة:

1.4 التكافؤ "L’équivalence":

يعبر كل من فيني "Vinay " و داربلني "Darbelnet " عن التكافؤ بقولهما أنه "قد يتفق نصان في تصوير وضعية تعبر عن واقع واحد، و ذلك باللجوء إلى وسائل أسلوبية و تراكيبية مختلفة تمام الاختلاف".[2] و يستخدم هذا المنهج عند نقل التعابير الجامدة "expressions figées" أو الأمثال أو الحكم أو التعابير الإصطلاحية من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، فيعمد المترجم إلى ترجمة التعبير برمته من حيث معناه الجملي لا التفصيلي إلى تعبير آخر يعبر عن نفس الفكرة، و لا يتشابه التعبيران بالضرورة من حيث الشكل اللغوي أو الأسلوبي أو حتى الإيحائي، و لكنهما يحيلان إلى نفس

(1) Christine Durieux, La traduction : transfert linguistique ou transfert culturel ?, Revue des lettres et de traduction 4 (1998), p 29.

(2) J.-P. Vinay et J. Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l'anglais, Didier, Paris, 1967, p 52

الموقف. و ترى يمينة هلال بأن التكافؤ هو "جملة من التطويعات المتراكبة، تحدث تأثيرا إجماليا بعيدا كل البعد من الناحية اللسانية عن الأصل، أي أنه العقبة التي يتخطى فيها الفكر الحرف بمراحل كبيرة."[1]

أما كل من فيني "Vinay " و داربلني "Darbelnet " فيريان بأن:

"L'équivalence est un procédé par lequel on rend compte de la même situation que dans l'original, en ayant recours à une rédaction entièrement différente."[2]

"التكافؤ منهج يقضي بإحداث موقف مكافئ للموقف الأصلي و ذلك بتحرير نص يختلف كليا عن النص الأصلي." (ترجمتنا)

- فيترجم التعجب في اللغة الفرنسية بالتعجب الذي يقابله في اللغة العربية:

"Ouille !" ← "أي !"

- و يترجم المثل في اللغة الفرنسية بالمثل الذي يقابله في اللغة العربية:

"Malheur des uns, bonheur des autres" ← "مصائب قوم عند قوم فوائد"

- و يترجم التعبير الاصطلاحي في اللغة الفرنسية بالتعبير الاصطلاحي الذي يقابله في اللغة العربية:

" comme un chien dans un jeu de quilles" ← "كالأطرش في الزفة"

(1) إنعام بيوض، الترجمة الأدبية "مشاكل و حلول"، دار الفارابي، الجزائر، 2003، ص 107
(2) J.-P. Vinay et J. Darbelnet, Op.Cit, p 52

- و تترجم أسماء المنشآت و المؤسسات و الوكالات في اللغة الفرنسية بأسماء المنشآت و المؤسسات و الوكالات الذي يقابله في اللغة العربية:

"Chaque jour, mon frère va au **collège**"⟵"يذهب أخي كل يوم إلى المتوسطة"

2.4 الإبدال "La transposition":

يرى كل من فيني "Vinay " و داربلني "Darbelnet " بأن:

" La transposition consiste à changer la catégorie grammaticale d'un mot ou d'un groupe de mots sans changer le sens du message " [1]

"يتمثل أسلوب الإبدال في التغيير الصرفي أو النحوي لكلمة أو مجموعة من الكلمات، وذلك دون تغيير المعنى". (ترجمتنا)

و الإبدال كمنهج يمكن تطبيقه على مستوى اللغة نفسها أو بين لغتين ليدخل بذلك في إطار الترجمة. و يميز فيني "Vinay " و داربلني "Darbelnet " بين نوعين من الإبدال : إلزامي و اختياري.

أما الإبدال الإلزامي "la transposition obligatoire" فيكون على مستوى "العبارات التي لا تقبل إلا صيغة واحدة في إحدى اللغتين، و إن كان بالإمكان إبدالها في اللغة الأخرى على شكل صيغتين أو أكثر بأساليب مختلفة"[2]

(1) Ibid, P. 50
(2) Ibidem

و أما الإبدال الاختياري "la transposition facultative" فيستعمل "حين تكون للغتين إمكانية الصياغة على وجهين أو أكثر لنفس العبارة".[1]

و يعدد فيني "Vinay" و داربلني "Darbelnet" عشرة أنواع من الإبدال كإبدال الاسم فعلا، و إبدال الصفة اسما، و إبدال الحال فعلا، و غيرها. "و تعد طريقة التبديل أجود وسائل التكييف في اللغة الهدف، و بهذا يتم التدرج إلى التكافؤ، ذلك أنه كثيرا ما يكون التبديل لأجزاء الجملة خطوة من خطوات التكافؤ".[2]

و يمكن أن نحصي حالتين خاصتين من حالات الإبدال و هما: الإبدال المتلاحق "le chassé- croisé" و التتمير "l'étoffement".

1.2.4 الإبدال المتقاطع "Le chassé-croisé":

"Le **chassé-croisé** est une double transposition mettant en jeu à la fois un changement de catégorie grammaticale et une permutation syntaxique des éléments formant sens."

"الإبدال المتقاطع عبارة عن إبدال مضاعف يستدعي إحداث تغيير على المستوى النحوي أو الصرفي للكلمة، مع قلب ترتيب العناصر المكونة للمعنى على المستوى النحوي". (ترجمتنا)

ففي اللغة الفرنسية مثلا نقول: " **par ses soins**[1], sa mère lui **fit recouvrer**[2] la santé"، و نترجم ذلك إلى العربية فنقول: " **استرجاعه**[2]**عافيته كان نتيجة رعاية**[1] **أمه له**". و قمنا هنا

(1) Ibidem

(2) محمد الديداوي، الترجمة و التعريب: بين اللغة البيانية و اللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2002، ص 92

باستبدال الفعل "**fit recouvrer** " في اللغة الفرنسية بالمصدر " **استرجاع**" في اللغة العربية، و شبه الجملة "**par ses soins** " في اللغة الفرنسية بالاسم "**رعاية**" في اللغة العربية، ثم غيرنا ترتيب العناصر، فجاء ترتيب شبه الجملة "**par ses soins** " الأول ثم تبعه في المركز الثاني الفعل " **fit recouvrer**"، أما في الترجمة إلى العربية جاء الترتيب على عكس ذلك، فاحتلت ترجمة الفعل الترتيب الأول في الجملة متبوعة بترجمة شبه الجملة التي جاءت في المركز الثاني.

2.2.4 التتمير "L'étoffement":

يعرف كل من فيني "Vinay " و داربلني "Darbelnet " التتمير بأنه:

" L'étoffement est le renforcement d'un mot qui ne se suffit pas à lui-même et qui a besoin d'être épaulé par d'autres".[1]

" تدعيم مفردة تعبر عن معنى غير تام بمفردات أخرى لاستيفاء المعنى". (ترجمتنا)

أما كل من "Paillard" و "Chuquet" فيقولان في التتمير:

" L'étoffement (ou amplification) est un type de transposition consistant à ajouter un syntagme nominal ou verbal pour traduire une préposition, un pronom ou un adverbe interrogatif" [2]

"التتمير (التوسيع) هو ذلك النوع من الإبدال الذي يقوم على إدراج تركيب اسمي أو فعلي لترجمة حرف جر أو ضمير أو ظرف استفهامي." (ترجمتنا)

(1) J.-P. Vinay et J. Darbelnet, Op.Cit, p109

(2) Hélène Chuquet, Michel Paillard, Approche linguistique des problèmes de traduction anglais/français, édition révisée, Ophrys, 1989, pp 48-50

و يجدر الإشارة هنا أن كل من فيني "Vinay " و داربلني "Darbelnet " لم يقوما بعزل التتمير "étoffement" عن الإبدال "la transposition" بل جعلاه نوعا من أنواعه.

3.2.4 التكنية"**La périphrase**":

"هي وجه من وجوه التتمير يقضي باستبدال لفظة في النص المصدر بمجموعة ألفاظ أو بتعبير يفيد معنى اللفظة في النص المصدر"[1]. كاستبدال لفظة "**نفط**" ب "**الذهب الأسود**"

3.4 التعديل "**La modulation**":

يرى كل فيني "Vinay " و داربلني "Darbelnet " بأن:

"La modulation consiste à changer le point de vue, l'éclairage, soit pour contourner une difficulté de traduction, soit pour faire apparaître une façon de voir les choses, propre aux locuteurs de la langue d'arrivée"[2]

"التعديل يتمثل في تغيير في الرأي أو في وجهة النظر و ذلك إما لتفادي صعوبة في الترجمة أو لإظهار طريقة في النظر إلى الأشياء تخص متحدثي اللغة المترجم إليها". (ترجمتنا)

فنقول مثلا في اللغة الفرنسية: " La clientèle des marchands s'est faite aussi rare que **le merle blanc**". و نترجم ذلك إلى اللغة العربية فنقول: "أصبح الزبائن نادرين ندرة **الشحرور الأبيض**".

(1) مريم يحي عيسى، الترجمة الأدبية بين الحرية و التصرف "الدروب الوعرة" لمولود فرعون نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008/2007، ص 36

(2) J.-P. Vinay et J. Darbelnet, Op.Cit, p51

و نلاحظ من خلال الترجمة أن تعبير " **الشحرور الأبيض"** لا يستخدم عند العرب للتعبير عن الندرة و هو تعبير غير مألوف لديهم. و من المعروف أن بيئة العرب صحراوية، و ما يندر في الصحراء هو الماء. فالأجدر هنا أن نعدل في تعبير **"الشحرور الأبيض"** عن الندرة بتعبير آخر يوافق طريقة تفكير و كلام العربي. فنقول مثلا: "أصبح الزبائن نادرين ندرة **الماء في الصحراء**".

4.4 التكييف "L'adaptation":

يصف كل من فيني "Vinay " و داربلني "Darbelnet " منهج التكييف على أنه:

" limite extrême de la traduction."[1]

"الحد الأقصى للترجمة". (ترجمتنا)

أما بالنسبة لكل من هيلان شوكي "Hélène Chuquet" و ميشال بايار " Michel Paillard" فإن:

" l'adaptation paraît difficile à isoler en tant que procédé de traduction car faisant entrer en jeu des facteurs socio-culturels et subjectifs autant que linguistique "[2]

"يبدو من الصعب فصل التكييف كمنهج عن الترجمة، ذلك لأنه يوظف فيها عوامل اجتماعية ثقافية وذاتية بقدر ما يوظف عوامل اللسانية". (ترجمتنا)

(1) J.-P. Vinay et J. Darbelnet, Op.Cit, p 8-9 et p 52-54

(2) Hélène Chuquet, Michel Paillard, Approche linguistique des problèmes de traduction anglais/français, p 10

و يرى الدكتور محمد عناني بأن التكييف "معناه تغيير الإحالة الثقافية الواردة في النص المصدر إلى ما يقابلها في ثقافة النص الهدف، و قد يكون ذلك على مستوى اللفظ و قد يكون على مستوى مفهوم أوسع".[1]

و تقول يمينه هلال بأن "الأسلوبية المقارنة للغات تقترح مصطلح التكييف الذي يتمثل في البحث عن مكافئ في الوضعية قادر من الناحية النوعية على إحداث الإشارات الثقافية و التأثيرات النفسية نفسها لدى قارئ الترجمة، تماما كما هو الحال بالنسبة لقارئ النص الأصلي".[2]

أمثلة:

- "cette nouvelle m'a **réchauffée** le cœur." ← هذا الخبر **أثلج** صدري.
- "cuillère de **soupe**." ← "ملعقة **أكل**" أو "ملعقة **كبيرة**"

(1) محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان–، القاهرة، مصر، 2003، ص93

(2) Yamina Hellal. "La théorie de la traduction: Approche thématique et pluridisciplinaire ", OPU, Alger, 1986, p 99.

5.4 التوضيح "L'explicitation":

يرى كل من فيني "Vinay " و داربلني "Darbelnet " أن:

"L'explicitation consiste à introduire dans la langue d'arrivée des précisions qui restent implicites dans la langue de départ, mais qui se dégagent du contexte ou de la situation"(1)

"التوضيح يتمثل في إدخال تفسيرات على النص الهدف قد أضمرت في النص الأصل لأنه يمكن استيعابها من خلال سياق الكلام أو الموقف الذي جاءت فيه". (ترجمتنا)

فهذا المنهج يقضي بإدخال دلائل لغوية غير واردة في النص الأصل، فيستدل عليها المترجم من خلال السياق الذي وردت فيه، و ذلك تحريا منه للوضوح أو لقيود تفرضها عليه اللغة التي يترجم إليها.

6.4 التخفيف "L'allègement":

و يتمثل هذا المنهج في إضمار دلائل لغوية في النص المترجم إليه قد تم إظهارها في النص المصدر، و ذلك لأنها تظهر بشكل بديهي من خلال السياق المعرفي أو الموقف المشار إليه في ذلك النص.

(1) J.-P. Vinay et J. Darbelnet, Op.Cit, p 9

المبحث الثاني:التعريف بالمدونة و الكاتب و المترجمين.

1. التعريف بالمدونة:

شرع جون دي لافونتين "Jean de la Fontaine" في كتابة خرافاته " Les fables de la Fontaine" في سن السابعة و الأربعين. "و صدرت في ثلاث مجموعات تضم اثني عشر كتابا ما بين عام 1668 و عام 1694م. و قد أهداها إلى ولي عهد لويس الرابع عشر ملك فرنسا وقتذاك لأنه، كما جاء في كلمة الإهداء الرقيقة، يرغب في تسلية الأمير، و في الوقت نفسه أن يقدم إليه دروسا جادة يتلقاها بلذة، آملا أن يكون لهذه الدروس و الصفات العظيمة التي ورثها الأمير عن والده، أثر في نمو النبت الصغير الذي يستظل به كثير من الشعوب و الأمم".[1]

"**المجموعة الأولى (1668)**: و تضم ستة كتب و هي:

الكتاب الأول (01):

1."La Cigale et la Fourmi".2."Le Corbeau et le Renard".3." La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf".4 ". Les deux Mulets".5."Le Loup et le Chien".6." La Génisse, la Chèvre, et la Brebis en société avec le Lion".7."La Besace".8." L'Hirondelle et les petits Oiseaux".9."Le Rat de ville et le Rat des champs".10." Le Loup et l'Agneau".11."L'Homme et son Image".12." Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues".13." Les voleurs et

(1) نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي،كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ص 36/35

La Mort et le ".15."Simonide préservé par les Dieux".14."l'Âne

L'Homme entre ".17."La Mort et le Bûcheron".16."Malheureux

Le Renard et la ".18."deux âges et ses deux Maîtresses

Le Coq et la ".20."L'Enfant et le Maître d'école".19."Cigogne

Le Chêne et le ".22."Les Frelons et les Mouches à miel".21."Perle

"Roseau

الكتاب الثاني (02):

Conseil tenu par les ".2."Contre ceux qui ont le goût difficile".1

Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le ".3."Rat

"Les deux Taureaux et une Grenouille".4."singe

L'Oiseau blessé ".6 ."La Chauve-souris et les deux Belettes".5

L'Aigle et ".8 ."La Lice et sa compagne".7 ."d'une flèche

L'Âne chargé ".10."Le Lion et le Moucheron".9 ."l'Escarbot

La ".12."Le Lion et le Rat".11."d'éponges et l'Âne chargé de sel

L'Astrologue qui se laisse tomber dans ".13."Colombe et la Fourmi

Le Coq et le ".15."Le Lièvre et les Grenouilles".14."un puits

Le Paon se ".17."Le Corbeau voulant imiter l'Aigle".16."Renard

"plaignant à Junon

Le Lion et l'Âne ".19."La Chatte métamorphosée en Femme".18
"Testament expliqué par Esope".20."chassant

الكتاب الثالث (03):

Les Membres et ".2."Le Meunier, son Fils, et l'Âne".1
Les Grenouilles qui ".4."Le Loup devenu Berger".3."l'Estomac
L'Aigle, la Laie, ".6."Le Renard et le Bouc".5."demandent un Roi
La Goutte et ".8."L'Ivrogne et sa Femme".7."et la Chatte
Le Lion abattu par ".10."Le Loup et la Cigogne".9."l'Araignée
Le Cygne et le ".12."Le Renard et les Raisins".11."l'homme
Le Lion devenu ".14."Les Loups et les Brebis".13."Cuisinier
La ".17."La Femme noyée".16."Philomèle et Progné".15."vieux
"Le Chat et un vieux Rat".18."Belette entrée dans un grenier

الكتاب الرابع (04):

La Mouche et la ".3."Le Berger et la Mer".2."Le Lion amoureux".1
"Le Jardinier et son Seigneur".4."Fourmi
Le Combat des Rats et des ".6."L'Âne et le petit Chien".5
L'Homme et l'Idole de ".8."Le Singe et le Dauphin".7."Belettes
Le Chameau et les ".10."Le Geai paré des plumes du Paon".9."bois

Tribut envoyé ".12."La Grenouille et le Rat".11."Bâtons flottants

Le Cheval s'étant voulu venger ".13."par les animaux à Alexandre

Le Loup, la Chèvre et le ".15."Le Renard et le Buste".14."du Cerf

Parole de ".17."Le Loup, la Mère et l'Enfant".16."Chevreau

L'Oracle et ".19."Le Vieillard et ses Enfants".18."Socrate

L'Oeil du ".21."L'Avare qui a perdu son trésor".20."l'Impie

"L'Alouette et ses Petits, avec le maître d'un champ".22."Maître

الكتاب الخامس (05):

Le Pot de terre et le Pot de ".2."La Bûcheron et Mercure".1

Les oreilles du ".4."Le petit Poisson et le Pêcheur".3."fer

La Vieille et les ".6."Le Renard ayant la queue coupée".5."Lièvre

Le Cheval et le ".8."Le Satyre et le Passant".7."deux Servantes

La Montagne qui ".10."Le Laboureur et ses Enfants".9."Loup

Les ".12."La Fortune et le jeune Enfant".11."accouche

L'Âne portant des ".14."La Poule aux œufs d'or".13."Médecins

Le Serpent et la ".16."Le Cerf et la Vigne".15."reliques

Le ".19."L'Aigle et le Hibou".18."Le Lièvre et la Perdrix".17."Lime

L'Ours et les deux ".20."Lion s'en allant en guerre

"L'Âne vêtu de la peau du Lion".21."compagnons

الكتاب السادس (06):

Phébus et ".3."Le Lion et le Chasseur".2."Le Pâtre et le Lion".1 Le Cochet, le Chat et le ".5."Jupiter et le Métayer".4."Borée Le Mulet ".7."Le Renard, le Singe, et les Animaux".6."Souriceau Le Cerf se ".9."Le Vieillard et l'Âne".8."se vantant de sa généalogie L'Âne et ses ".11."Le Lièvre et la Tortue".10."voyant dans l'eau Le Villageois et le ".13."Le Soleil et les Grenouilles".12."Maîtres L'oiseleur, ".15."Le Lion malade et le Renard".14."Serpent Le Chien qui ".17."Le Cheval et l'Âne".16."l'Autour et l'Alouette Le ".19."Le Chartier embourbé".18."lâche sa proie pour l'ombre "Epilogue".22."La jeune Veuve".21."La Discorde".20."Charlatan

المجموعة الثانية (1678-1679): و تضم خمسة كتب و هي:

الكتاب الأول (01):

Le Rat ".3."Le mal Marié".2."Les Animaux malades de la peste".1 Les ".6."La Fille".5."Le Héron".4."qui s'est retiré du monde Les Vautours et les ".8."La cour du Lion".7."Souhaits La Laitière et le Pot au ".10."Le Coche et la Mouche".9."Pigeons L'Homme qui court après la ".12."Le Curé et le Mort".11."lait

Les deux ".13."Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit

L'ingratitude et l'injustice des Hommes envers la ".14."Coqs

Le Chat, la Belette, et le petit ".16."Les Devineresses".15."fortune

Un Animal dans ".18."La Tête et la Queue du Serpent".17."Lapin

"la Lune

الكتاب الثاني (02):

Le ".3."Le Savetier et le Financier".2."La Mort et le Mourant".1

Le Pouvoir des ".4."Lion, le Loup, et le Renard

Le ".7."Les Femmes et le Secret".6."L'Homme et la Puce".5."Fables

Le Rieur et ".8."Chien qui porte à son cou le dîner de son Maître

L'Ours et l'Amateur des ".10."Le Rat et l'Huître".9."les Poissons

Le Cochon, la Chèvre et le ".12."Les deux Amis".11."jardins

Les Obsèques de la ".14."Tircis et Amarante".13."Mouton

L'Ane et ".17."L'Horoscope".16."Le Rat et l'Eléphant".15."Lionne

L'avantage de la ".19."Le Bassa et le Marchand".18."le Chien

Le Faucon et le ".21."Jupiter et les tonnerres".20."science

Le Torrent et la ".23."Le Chat et le Rat".22."Chapon

Les deux Chiens et l'Âne ".25."L'éducation".24."Rivière

Le Loup et le ".27."Démocrite et les Abdéritains".26."mort
"Chasseur

الكتاب الثالث (03):

Le Singe et le ".3."Les deux Pigeons".2."Le Dépositaire infidèle".1
L'Ecolier, le Pédant, et ".5."Le Gland et la Citrouille".4."Léopard
La ".7."Le Statuaire et la Statue de Jupiter".6."le Maître d'un jardin
Le Fou qui vend la ".8."Souris métamorphosée en fille
Le Loup et le Chien ".10."L'Huître et les Plaideurs".9."Sagesse
Jupiter et le ".13."Le Cierge".12."Rien de trop".11."maigre
Le Mari, la Femme, et le ".15."Le Chat et le Renard".14."Passager
Le Singe et le ".17."Le Trésor et les deux Hommes".16."Voleur
Le Berger et son ".19."Le Milan et le Rossignol".18."Chat
"troupeau

الكتاب الرابع (04):

Les deux Rats, le Renard ".2."Discours à Madame de la Sablière".1
La Tortue et les deux ".4."L'Homme et la Couleuvre".3."et l'Œuf
L'Enfouisseur et son ".6."Les Poissons et le Cormoran".5."Canards
L'Araignée et ".8."Le Loup et les Bergers".7."Compère
Le Chien à qui on a ".10."La Perdrix et les Coqs".9."l'Hirondelle

Les Poissons et le ".12."Le Berger et le Roi".11."coupé les oreilles

Les deux Perroquets, le Roi et son ".13."Berger qui joue de la flûte

Les deux Aventuriers et le ".15."La Lionne et l'Ourse".14."fils

Le Marchand, le Gentilhomme, le ".17."Les Lapins".16."Talisman

"Pâtre, et le Fils de roi

الكتاب الخامس (05):

Le ".3."Les Dieux voulant instruire un fils de Jupiter".2."Le Lion".1

Le Songe d'un habitant du ".4."Fermier, le Chien, et le Renard

Le Loup et le ".6."Le Lion, le Singe, et les deux Ânes".5."Mogol

Le Vieillard et les trois ".8."Le Paysan du Danube".7."Renard

"Épilogue".10."Les Souris et le Chat-huant".9."jeunes Hommes

المجموعة الثالثة (1694): و تضم كتابا واحدا:

الكتاب الأول (01):

Le Chat et les deux ".2."Les Compagnons d'Ulysse".1

Les deux ".4."Le Thésauriseur et le Singe".3."Moineaux

Le vieux ".6."A Monseigneur le Duc de Bourgogne".5."Chèvres

La Chauve-souris, ".8."Le Cerf malade".7."Chat et la jeune Souris

La querelle des Chiens et des Chats et ".9."le Buisson et le Canard

Le Loup et le ".10." celle des Chats et des Souris

"L'Ecrevisse et sa Fille".11."Renard

Le ".14."Le Milan, le Roi, et le Chasseur".13."L'Aigle et la Pie".12

L'Amour et la ".15."Renard, les Mouches, et le Hérisson

La ".17."Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat".16."Folie

Le Renard, le Loup, et le ".18."Forêt et le Bûcheron

Le ".21."Le Singe".20."Le Renard et les Poulets d'Inde".19."Cheval

Un ".23."L'Eléphant et le Singe de Jupiter".22."Philosophe scythe

Le Soleil et les ".25."Le Renard anglais".24."Fou et un Sage

Daphnis et ".27."La Ligue des Rats".26."Grenouilles

(1)"Le Juge arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire".28."Alcimadure

(1) La Fontaine Fables, illustrée par Granville, EDDL, Ed 02, pp. 443-444-445-446-447-448

2. التعريف بالكاتب:

لافونتين (1621–1695)

شاعر المنظومات الخرافية

"ولد جان دي لافونتين "Jean de la Fontaine" عام 1621م في مدينة "شاتو تياري"[1]، و هو أكبر الأصدقاء الأربعة سنا: فهو يكبر موليير بسنة، و بوالو بخمس عشرة سنة، و راسين بثماني عشرة سنة. كما أنه أبطأهم إنتاجا: فقد أخرج موليير أكثر روائعه، و بوالو أكثر أهاجيه الاجتماعية، و أخرج راسين مأساة أندروماك قبل أن ينشر لافونتين أمثاله الخرافية fables."[2]

"طرق لافونتين فنونا أدبية متنوعة: نظم الشعر في مختلف الأغراض من مدح و رثاء و غزل و هجاء و وصف و شعر ديني و شعر تعليمي، و نظم مجموعة من الحكايات و القصص، و كتب الخطب و الرسائل، و كتب التمثيلية و الأوبرا. و لكن الفن الذي اقترن باسمه و خلد ذكره و كان سبب شهرته في العالم أجمع هو فن الخرافة.

أما أسباب تفوقه في هذا الفن، فترجع كما يحدثنا مترجمو حياته، إلى أنه أمضى طفولته و صدر شبابه في مقاطعة شاتو تياري "Château Thierry" لاهيا متجولا في الغابات الملكية التي كان والده يتولى الإشراف عليها، فأتاحت له هذه النشأة العيش في أحضان الطبيعة، و التعلق بها، و تأمل كائناتها، و خاصة الحيوانات التي كان يميل بطبعه إلى مراقبتها في جو شاعري حالم كشف عن موهبته الأدبية الأصيلة التي سعى هو نفسه إلى تنميتها.

اختار له والده دراسة القانون، فنزل على إرادته و التحق بكلية الحقوق و تخرج منها، و لكنه لم يلبث أن زهد في دراسة القانون، و في الوظائف التي هيأته لها هذه الدراسة، وانصرف إلى تنمية ميوله الأدبي،

---

(1) Château Thierry من مقاطعة شمبانيا

(2) حسيب الحلوي، مرجع سابق، ص 576

يغذيه بالاطلاع الواسع في كتب الأدب، و بالانتقال إلى باريس منبع الفكر و الثقافة آنذاك، ليكون على مقربة من أدبائها، مضحيا بحياة الاستقرار التي توفرت له في مسقط رأسه: الوظيفة التي ورثها عن والده، الأسرة التي تضم زوجته و ولده الوحيد، ليتفرغ للأدب وحده."[1]

وفي عام 1657 صحبه قريبه المستشار **جانار** "Jannart" إلى باريس وقدّمه إلى مراقب عامّ المالية **فوكيه** "Fouquet"، أبرز شخصيّات الدولة بعد الملك آنذاك، فأعجب به ومنحه إعانة دائمة، و في المقابل أهداه لافونتين رواية أسطورية بعنوان "Adonis" (1658). و قد تواصل في هذه الفترة مع عدد من الأدباء أمثال Pellisson و Madeleine de Scudéry و Saint-Évremond، الذين كانوا هم أيضا تحت رعاية و عناية فوكيه "Fouquet"، و من المحتمل أن يكون لافونتين قد قام خلال هذه الفترة بكتابة قصص "contes".[2]

"وهام لافونتين بباريس وألهب جوّ القصر قريحته، إلاّ أنّ نبوغه لم يظهر إلاّ في سنّ الأربعين عندما غضب الملك لويس الرابع عشر"Louis XIV " على فوكيه "Fouquet " وأمر بسجنه، فأطلق الألم لسان الشاعر، حافظ الجميل، بأوّل قصيدة رثاء "مرثاة شعرية إلى حوريّات فو"" L'Élégie " (1661) aux Nymphes de Vaux، تبعتها "أود أو قصيدة غنائية إلى الملك من أجل **السيّد فوكيه**"(1663) L'Ode au Roi pour M. Fouquet "" يلتمس فيها العفو عن صديقه. وأخّر غضب الملك دخول لافونتين الأكاديمية الفرنسية حتّى عام 1685. وبعد تخلّي الملك عنه حظي الشاعر برعاية الأديبتين مدام دي سيفينيه "Madame de Sévigné " ومدام دي لافاييت

(1) نفوسة زكريا سعيد، مرجع سابق، ص-ص 34.35

(2) http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean_de_La_Fontaine/128410, 11.02.2014, 12 :10

"Madame de La Fayette" وكانت السيّدة لاسابليير La Sablière أكثرهنّ تقرّباً منه." [1]

وعاش الشاعر في بفضل هاته المضيفات الكريمات حياة هادئة جميلة قضاها في التنزه و تألف الحكايات و الخرافات التي أخرج الكتب الستة الأولى منها عام 1668، ثم الكتابين السابع و الثامن عام 1678، و الكتب التاسع و العاشر و الحادي عشر عام ، 1679.[2]

"تجاوز لافونتين الستين من عمره و أصبح رجلا ذائع الصيت، يتحدث الناس عن ظرفه و يعجبون بشعره، و أصبح له أصدقاء أقوياء يأخذون بيده لدخول المجمع العلمي، فتقدم إليه عام 1682"[3]، لكن أعداء الشاعر حالوا دون دخوله خاصة و أن الملك كان يؤيدهم في ذلك نتيجة لتأييد و دعم لافونتين للوزير فوكيه "Fouquet" الذي عزله و أبدله بالوزير كولبير "Colbert " الذي كان من خصوم الشاعر أيضا. "ولكن بعد عام شغر منصب آخر فتقدم الشاعر إليه و حاز موافقة أعضاء المجمع، غير أن الملك يحول بين الشاعر و العضوية هذه المرة كذلك، و يأمر بتقديم صديقه و مؤرخه الشاعر الناقد بوالو"Boileau". و تشاء الصدف ألا يطول أمد هذه المنافسة بين الصديقين العظيمين، إذ لا يلبث كولبير "Colbert " أن يموت، و كان عضوا في المجمع، فيشغر مكان آخر، و يفوز الرجلا بالعضوية معا."[4] وفي عام 1693 قام لافونتين بنشر آخر كتاب من خرافاته و هو الكتاب الثاني عشر.[5] "وقد أهدى الكتب جميعا إلى ولي عهد لويس الرابع عشر ملك فرنسا "Louis XIV"، لأنه، كما جاء في كلمة الإهداء الرقيقة، يرغب في تسلية الأمير، و في الوقت نفسه

(1) حنان المالكي، http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=3818&m=1,، 2014.02.11، 12:50

(2) http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean_de_La_Fontaine/128410, 11/02/2014, 14:20

(3) حسيب الحلوي، مرجع سابق، ص 578

(4) المرجع نفسه، ص 579

(5) http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean_de_La_Fontaine/128410, 11/02/2014, 14:40

أن يقدم إليه دروسا جادة يتلقاها بلذة، آملا أن يكون لهذه الدروس و للصفات العظيمة التي ورثها الأمير عن والده، أثر في نمو النبت الصغير الذي سوف يستظل به كثير من الشعوب و الأمم."[1]

لم يكن لافونتين مخترع فن الخرافة، بل اقتبس من كل من سبقه إلى هذا اللون الأدبي. أما ما جعل الخرافة ترتبط باسمه و تخلد ذكره هو أنه طورها شكلا و مضمونا. فكانت الخرافة قبله عبارة عن قصة قصيرة بسيطة تختم بعبارة "هذه العبارة توضح أن ..." ثم يساق الدرس الأخلاقي الذي تنتهجه. أما لافونتين فقد عاشت الخرافات في عهدته زمن الرقي و الازدهار وذلك يرجع إلى تميزه بأسلوب قوي و مقدرته على الغوص في أغوار النفوس و لغته راقية و ملاحظات دقيقة و إحساس كبير بالواقع، فعرض من خلالها الناس في مختلف طبقاتهم: ملوك، وزراء، عمال، فلاحون، علماء...، و بمختلف طبائعهم: أذكياء، متكبرون، شجعان، ساذجون...

كما أن الدرس الأخلاقي في خرافات لافونتين لم يكن يساق بطريقة مباشرة حتى لا يحس القارئ أنه مفروض عليه، بل كان يدع للقارئ المجال لاستنباطه بنفسه من خلال أحداث الخرافة و أفكارها. كما أن الدرس الأخلاقي لم يختم دائما الخرافة بل كان، إضافة إلى ذلك، يبتدئها حينا و يتوسطها حينا آخر حسب ما كان يتطلبه الموقف.

(1) نفوسة زكريا سعيد، مرجع سابق، ص 36

3. التعريف بالمترجم الأول:

محمد عثمان جلال (1828-1898)

العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ

"ولد محمد عثمان جلال عام 1828م ببلدة "ونا القيس" مركز الواسطي من أعمال محافظة بني سويف، ثم التحق بمدرسة القصر العيني عام 1839 بعد أن حفظ القرآن الكريم و مبادئ الحساب و إجادة الخط، و قد أعجب به رفاعة الطهطاوي فأخذه إلى مدرسة الألسن، و لنبوغه و إتقانه الفرنسية، التحق بالديوان الخديوي معلما و مترجما للفرنسية، و ظل يتدرج بعد ذلك في أعمال الترجمة و الكتابة في دواوين الحكومة، و آخر ما تولاه منصب "قاض" بمحكمة الاستئناف بالقاهرة."[1] نشأ محمد عثمان جلال في عصر تكوين مصر الحديثة، فشهد تطورها على يد الكثير من حكامها. واتخذ من الترجمة عن الفرنسية شغل حياته، فقام مثلا بترجمة العديد من الكتب العلمية و العملية لسد حاجات الدواوين التي كان يعمل فيها، "مثل: كتاب تطبيق الأسلحة على الطريقة الجديدة، و كتاب نصائح عمومية في فن العسكرية، و كتاب الضوء الساري في تذكار السواري، و كتاب عطار الملوك (في العطريات من مياه و زيوت)."[2] كما ترجم بعض روائع الأدب الفرنسي العالمي و ذلك لإشباع ميوله الأدبية، و لإطلاع العرب على الآثار الأدبية العالمية في اللغة الفرنسية، مثل:

"1. رواية "بول و فارجيني" للكاتب الفرنسي برناردين دي سان بيير و قد سماها "الأماني و المنة في حديث قبول و ورد جنة" و أخرجها سنة 1872م.

2. أربع ملاه لموليير: ترتوف و قد أسماها الشيخ متلوف، و النساء العالمات، و مدرسة الأزواج و مدرسة النساء، و قد جمعها في كتاب واحد بعنوان "الأربع روايات من نخب التياترات" و أخرجها سنة 1889م.

---

(1) أحمد زلط، أدب الأطفال بين أحمد شوقي و عثمان جلال، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، 1994م، ط1، ص 19

(2) نفوسة زكريا سعيد، مرجع سابق، ص 43

3. ثلاث مآسي لراسين: أستير، و أفيجني و سماها أفغانية، و الاسكندر الأكبر، و جمعها في كتاب واحد بعنوان "الروايات المفيدة في علم التراجيدة" و أخرجه سنة 1839."[1]

أما خرافات لافونتين فقد وضعها محمد عثمان جلال في كتاب أسماه "العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ"، و قد كان أول عمل أدبي يقوم بنقله عن الفرنسية، و في ذلك يقول: "ونقل الملك –بعد وفاة إبراهيم باشا– إلى المرحوم عباس باشا –رحمه الله– فرتب المدارس بوجه آخر، و جعل تلامذة الفقه يحضرون المحاسبة تحت نظارة عبد الرحمن بيك، قصدا لإزالة تسلط القبط على هذا الفن و جعله تحت يد المسلمين، و كنت أود أن أكون ضمن المحاسبين، و لكن الله تعالى رزقني بغير حساب، و من علي بالصحة في ديوانها، فأخذت أترجم في الأوقات الخالية كتاب "لافونتين"، وهو من أعظم الآداب الفرنساوية المنظومة على لسان الحيوان من باب الصادح و الباغم و فاكهة الخلفاء..."[2]. و يقول بعد انتهائه من ترجمة الكتاب:" و تعاقدت مع رجل فرنسي يدير مطبعة من الحجر، و لكنه أخلف و عهده لي، فجهزت أخرى و أنفقت عليها كل ما عندي...فلما تم طبعها عرضتها على العزيز باشا الأول... و كان واسطتي إليه المغفور له مصطفى فاضل باشا...فرمى كتابي في وجه حامله، فعاد إلي بخفي حنين، فبعت حماري و بقية ما أملك، و قد ركبني الهم و الغم فقلت:

راجي المحال عبيـــــــــط   و آخر الزمـــــر طيـــــط

و الناس فاثنان بخـــــــت   مـــــــــروج و قليـــــــــط

و العلـــم من غير حـــظ   لا شـــك جهـــل بسيط"[3]

(1) المرجع السابق ، ص 44/43
(2) المرجع نفسه، ص 44
(3) أحمد زلط، مرجع سابق، ص 21

لم يكن هذا الموقف الذي اصطدم به محمد عثمان جلال مرده إلى أي من الكاتب أو كتاباته و إنما كان مرده إلى حالة الأدب وقتذاك (منتصف القرن 19)، "و ما كان يعانيه من جمود و انحطاط، و إلى الذوق الأدبي العام الذي لم يكن تطور بعد إلى الدرجة التي تؤهله لاستساغة أي لون من ألوان التجديد، حتى و لو كان للتجديد أصل في أدبنا العربي القديم."[1] و قد أشار محمد عثمان جلال إلى هذه الحقيقة في كتابه "العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ" فقال في ذلك:

يقولون ما هذا الكتاب و ما بـــه	أكـــاذيب أقـوال البهـائـم في قبـــح
و قد زعموا أن البلاغة لم تكـــن	بأحسن مما قيل في القـــد و الرمـــح
و تشبيه لون الخد بالورد و اللظى	و تمثيل نور الوجـه إن لاح بالصبـــح
و ما علموا أن الغراب و ثعلبـــا	حديث النهي فيه و داعيـة النصـــح
و قولي صــرار حكى مع نمـلــة	فقصدي بـــه التفريط يذهب بالربـــح
و لصان في جحش صغير تشاجرا	فذلك كم شهدتـه في بـني الفلـــح
و قصة طاعون الوحوش رأيتهـــا	كثيرا و كم من طعنها أوسعت جرحي
فيا قارئا إن كنت بالقول ساخـــرا	و لم تدر شيئـــا فالتعـرض كالنبـــح
و إن كنت تدري إنما بك جنـــة	ترجح حب الحرب فيك على الصلـــح
فما أنت إلا في الحقيقة جاهـــل	و ما لكلام قلت في سوى الطـــــرح[2]

كما حاول محمد عثمان جلال أن يؤكد في كتابه "العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ" بأن ما أتى به ليس بدعة استحدثها في الأدب العربي، و إنما هو إحياء لسنة من سبقه من الأدباء الأوائل في سرد الحكايات على لسان الحيوان و الطير و الجماد شعرا و نثرا، و يقول في ذلك:

(1) نفوسة زكريا سعيد، مرجع سابق، ص 45

(2) محمد بك عثمان جلال، مرجع سابق، الحكاية السابعة و التسعون في زجر القادح، ص 98

يا لائمي قصر عن الملام	و إن تشأ لا تنتقد كلامي
إني رويته عن ابن هاني	و عن أبي العلا و الأصفهاني
حليت ألفاظي بثوب الحلي	و قد رويتها عن ابن سهل
لا تتهمني حسبي التهامي	زخرفت من كلامه بكلامي
و إن أكن أكثرت في كتابي	من قصص النعاج و الذئاب
إياك أن تبخس قط عن ثمنه	فقبله كليلة و دمنة
و قبله فاكهة للخلفا	و الصادح الباغم حسبي و كفى[1]

"ثم بين الهدف الذي أراد أن يحققه من خلال إحياء تلك السنة الأدبية، و هو لا يقتصر على تحقيق المنفعة فحسب عن طريق إيراد الحكم و المواعظ الأخلاقية على ألسن الطير و الحيوان، و إنما يسعى أيضا إلى تحقيق المتعة الفنية عن طريق هذا اللون القصصي الرفيع بدلا من القصص الرخيصة التي كانت شائعة و رائجة بين أبناء عصره، مثل قصص أبي زيد الهلالي و عنترة و الظاهر بيبرس و ذات الهمة"[2]، و قد أشار إلى ذلك في قوله:

"لكن أراك تعكس الآمالا	تقول هذا ينفع الأطفال
قل لي بالله على الصحيح	بلفظك المستعذب الفصيح
حكاية تعلم الأطفال	و تسخر النساء و الرجالا
أحلى و إلا سيرة لعنترة	تقرأ فيها سنة و عشرة
أو سيرة الظاهر أو ذي الهمة	أراك لا تنطق لي بكلمة"[3]

(1) المرجع السابق، الحكاية التاسعة و الثمانون بعد المائة، ص 196
(2) نفوسة زكريا سعيد، مرجع سابق، ص 46
(3) محمد بك عثمان جلال، مرجع سابق، الحكاية التاسعة و الثمانون بعد المائة، ص 196

بهذه الطريقة أظهر محمد عثمان جلال قناعته بقيمة الأثر الأدبي لخرافات لافونتين، و لم يثنه لا التهكم على أعماله و لا الإعراض عليها عن مواصلة جهوده في نقل روائع الأدب الفرنسي من قصص و مسرحيات و غيرها و ذلك كما أشرنا سابقا.

4. التعريف بالمترجم الثاني:

بشير مفتاح (1950-2013)

أمثال و حكم لافونتين

ولد بشير مفتاح يوم 07 ديسمبر من سنة 1950 على بعد خطوات من مسجد أولاد حميدة الأسطوري. نشأ في جو روحاني مشبع ثقافيا مكنه من اكتشاف أصالة هويته التي تشبث بها و سعى إلى المحافظة عليها طيلة سنين حياته. أوَّلُ عهدٍ له بالحرفِ، كان في الكتَّاب، أين تعلم القرآن الكريم على اللوح مرتين على يد الشيخ بلقاسم شميسةرحمه الله، و حفظ بعض المتون (متن ابن عاشر، ومتن الأجرومية...) التي كان الشيخ يكتب له جزءا منها في أسفل اللوح مع كل نص قرآني. أتم دراسته الابتدائية و المتوسطة بمجمع "لوسيان شالون "Lucien Chalon" الاستعماري المعروف جدا وقتها[1]، و فيه تعرف على اللغة الفرنسية، لكن بدايته كانت بلغة الضاد، فقرض الشعر وفي ذلك قال:

"الشِّعْرُ في زَمَنِ الصِّبَا صَادَفْتُـــهُ	فَعَرَفْتُ فِيهِ مَواقِـــــعَ الأوْزانِ
مَا كُنْتُ أعْرِفُ ما العَروضُ وإنَّمَـا	شَرِبتْ أحاسِيسِي مِنَ القُـرآنِ
فَطَفِقْتُ أسْبحُ في مِيَاهِ مُحِيطِـــهِ	مَا ضايقَتْنِي مَعالمُ الشُّـطْـآنِ
يَئِسَتْ شَياطِينُ القَرِيضِ لأنَّنِي مَا	احتَجْتُ في شِعري إلى شَيْطانِ

(1) http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2013/02/28/article.php?sid=145804&cid=49, 20/02/2014, 19:00

وتَعَوَّذَتْ نفْسي بِخالقِها، فَقَـد مُلِئَتْ بِنُورِ الحَقِّ والإيمَـــانِ"[1]

اختار بشير مفتاح بعد مشوار دراسي جد متميز أن يلتحق بمعهد تكنولوجية التعليم بالمدية ثم بعد ذلك بدار المعلمين ببوزريعة، و ذلك لإجراء دورة تكوينية، ليتخرج بعدها كمعلم للغة الفرنسية. حارب أمية الحرف و أمية الثقافة، قدم دروس دعم مجانية في مادة الرياضيات التي كان بارعا فيها، للشباب القادم من مناطق بعيدة للتسجيل في المعهد الإسلامي الذي كان يجذب إليه الكثير من التلاميذ وقتها، حيث كان يمثل للكثير منهم سفينة الخلاص إلى بر الأمان. لم يهتم بشير مفتاح بالجانب العقلي فقط، فقد اهتم كذلك بالجانب البدني، فمارس كرة القدم و رفع الأثقال ولعب كرة اليد بمهارة هي الأقرب إلى الإحتراف من الهواية، ما جعل أولمبي المدية يسعى للاستفادة من خدماته كلاعب في صفوف فريقه. بلغ في قومه شأوا عظيما، فحتى من كان يكبره سنا لم يناده إلا ب"الشيخ مفتاح". عمل في سلك التعليم فالإدارة إلى غاية تقاعده سنة 2002. كان عضوا في اتحاد الكتاب سنة 1981، و عضوا في الديوان الوطني لحقوق المؤلف، و عضوا في الاتحاد الوطني للفنون الثقافية، و عضو مكتب جمعية عيسى بسكر لترقية ثقافة الطفل ببوسعادة التي جعل من مقرها منزله الثقافي و ذلك منذ إنشائها سنة 2006. كان بشير مفتاحا مولعا بالشعر العربي و الفرنسي على حد سواء، فمن أعماله في الشعر الفصيح نذكر: ديوان: "نبض الصور" و مجموعة شعرية في شتى مناحي عالم التربية والتعليم و مجموعة شعرية بعنوان: في دروب النضال و أوبرات وإسكاتشات، ومجموعة من الشعر الغنائي. و في الشعر الشعبي جاءت مجموعتان، أما إحداهما فكانت غنائية، و أما الأخرى فكانت مناسباتية و عامة. أما أعماله المنجزة باللغة الفرنسية فتمثلت في : ديوان« Sentiments versifiés » الذي نشر بباريس أثناء إقامته فيها، و مجموعة ثانية بعنوان "Pigeon voyageur"، بالإضافة إلى أعمال أخرى. لم يكن بشير

(1) http://www.diwanalarab.com/spip.php?article35933, 20/02/2014, 19:00

مفتاح شاعرا و كاتبا فقط، بل كان مترجما أيضا، حيث أنه ترجم العديد من الأعمال الأدبية الفرنسية شعرا، و من ذلك نذكر: مجموعة من قصائد مختارة من الأدب الفرنسي: فكتور هوجو، سولي بريدوم، روجي مييو، لامارتين، ألفريد دو فينيي، موريس كاريم، فارلان و غيرهم، وبعض المقاطع لكل من موليير و فولتير و بودلير و ألفريد دو موسي و أراقون و جول فاليس، وقصيدة " إذا.. " للشاعر الإنجليزي كيبلينغ و قصيدة "بسمة " لفوليرو راوول. و تبقى ترجمته لأربع و عشرين خرافة من خرافات لافونتين التي نشرت بالجزائر عن دار القصبة، من ترجماته الأكثر تميزا و تفردا، حيث نفذت الطبعة الأولى من الأسواق، و تخطط دار النشر بذلك لإطلاق طبعة ثانية قريبا.[1]

في موسيقى شعره، لمسات فنان تشكيلي، تسافر به الكلمة على نتوءات اللوحة.

"ذِي بُوسَعَادَا إذاَ لَمْ تَدْرِ قِيمَتَهـَا فَاسْأَلْ ذَوِي الفنِّ مِمَّنْ حُبَّهَا وُهِبُـــوا

وَاسْمَعْ، تَذَوَّقْ وَفَكِّرْ حِينَ رُؤْيَتِهـَا تَسْتَخْلِصِ السِّحْرَ مِمَّا تَجْهَلُ ا لكُتُبُ"[2]

ينحت بطين الحروف جملاً تزاوجت فيها كل أنواع الانكسار مع لحظة الحلم وتلك الخيبة، التي تؤسس للاستمرار وجسر التواصل مع الآخر، برسالة المحبة والوفاء للغة والموضوع، مع رسمٍ للجمال بشكل مختلف سهل ممتنع.

"إذَا دَخلَ الإيـمَانُ بَيْتًا رَأيْتَـــهُ يُعَمَّرُ بِالْحُسْنَى وَمِنْ سَوْءَةٍ يَخْلُو

وَتَنْأى فِعَالُ الشَّرِّ عَنْهُ فَلَمْ يَعِشْ بِسَاحَتِهِ الغرّاءِ حِقْدٌ وَلاَ بُخْـــلُ"[3]

(1) http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2013/02/28/article.php?sid=145804&cid=49, 20/02/2014, 19:00

(2) http://www.diwanalarab.com/spip.php?article35933, 20/02/2014, 19:00

(3) Ibid

و زيادة عن ثقافته الدينية هو شغوف منذ زمن بالفلسفة الآسيوية وما فيها من فنون حربية وتأملات فلسفية، ولم يبخل على نفسه من رياضتها الروحية والجسدية.

مزج في قصيدة "تضرعات وأذكار" بين سؤال الحياة وانجذاب المخلوق تجاه الخالق بالوحدانية فكتب:

"إنَّ ذِكْرَاللَّهِ صِدْقُ الْمَنْطِـــقِ   أكْثِرِالنُّطْقَ بِهِ لاَ تُشْفِـــقِ

(...)

سَبِّحْ اسْمَ المبدعِ الأعْلَى الذِي   لِسِوَى السَّعْيِ لَهُ لَمْ تُخْلَقِ

تُبْتُ لِلَّهِ بِرُوحِ الْمُتَّقِـــــــي   وَبِقَلْبٍ لِلْهُدَى مُعْتَنِـــقِ

لَيْسَ مَا بَيْنِي وَسُلْطَانِ الهــوَى   فِي مَوَاعِيدِ اللِّقَا مِنْ مَوْثِقِ

(...)

أَوَلَيْسَ الْمَرْءُ يجْنِي مَا نَـــوَى   أوَلَمْ يَسْرِ الرِّضَا لِلْمُتَّقِــي!؟"[1]

ولم ينس الحديث عن الصراع بين الخير والشر، فراح يكتب قصيدة "ثقافة السلم" أين تزاوجت عطور المحبة، داخل موسيقى شعره، فراح يقول في مطلعها:

"ثَقَافَةُ السِّلْمِ فِي اللاعُنْفِ تَزْدَهِرُ   وبالإخَا والرِّضَا واللُّطفِ تَنْتَشِرُ

(...)

فالخَيْرُ لِلنَّفْسِ تِرياقٌ سَحَائِبُـــهُ   بِالحِلْمِ تُشْحَنُ شَحْنًا ثُمَّ تَنْهَمِرُ

والشَّرُّ دَاءٌ يُصِيبُ القلْبَ عَلْقَمُهُ   إذا بِهِ لأقلِّ النَّفْعِ يَفْتَقِــــــرُ"[2]

(1) Ibid
(2) Ibid

وعن حرية التعبير قال بشير مفتاح:

"قدر الرسول مكرم صرف نظيفْ — هيهات منه يقلل الرسم السخيـف

لكنَّ من لم يحترمْ حِسَّ غيــــرِهِ — يندمْ ويكشفْ أنه فعلا ضعيـــفْ

حرية التعبير حق، إنمـــــــــا — بالخير في فعل وفي عمل شريـــف

حرية لا تجلب الفوضـــــى ولا — تؤذي المشاعر، جوها دفء لطيف

حرية مسؤولة عن فعلـــــــه — والحُرُّ فيها لا يخافُ ولا يخيـــف"[1]

وفي البعد الإنساني برموزه الكبرى راح يطير في سماء قصيدته "الشمس للجميع" ومضى يقول:

"تُضِيءُ الشَّمْسُ كُلَّ النَّاسْ — وَتَغْنِي مُجْمَعَ الأَجْنَاسْ

فَلاَ فَرْقٌ وَلاَ مَـــــــنٌّ — يُجَارِي شُعْلَةَ النِّبْــرَاسْ"[2]

وحتى الحِرف التقليدية، تلك الأعمال التي تتم بعرق اليد، فترسمها روح مبدعها. هي لا تقل أهمية في التعريف عن هوية الجماعات والأقليات والشعوب، محافظة على جزء كبير من تراثها و موروثها.الشاعر بشير مفتاح لم يهمل هذا الجانب، فكتب عنها في قصيدة "الحرف التقليدية":

"حِرفٌ تَوارثَها العباد فأبْدَعُــــوا — في صُنْعِ ما يَهَبُ الجَمَالَ ويَنْفَعُ

مَعَها تَسامَى الذّوْقُ واعْتَلَتِ الرّؤَى — قِمَمَ الصّفَا مِنْ فَوْقها تَتَطلـــعُ"[3]

(1) Ibid
(2) Ibid
(3) Ibid

عندما سئل بشير مفتاح عن القصيدة العمودية، هل يمكن تحديثها؟ أم أن دورها قد انتهى كون قصيدة التفعيلة والنثر انتصرت للرمز والفكر؟ قال:" يتمتع كل إنسان بطاقة شعورية معتبرة، ولكن وسائل التعبير عنها لنقلها إلى الآخر تختلف باختلاف المواهب والأذواق والأهداف. والقارئ لهذه المشاعر يحتاج إليها جميعا، حتى في النوع الواحد من الفنون. فإذا أخذنا فن الرسم، على سبيل المثال، فأنت تقف أمام لوحة سريالية فتسرح فيها هنيهة وكأنك تسبر أغوارها وتحل رموزها. وتقف أمام لوحة انطباعية فتغمرك أضواؤها فيجري خيالك خلف أشيائها وتتوثب مشاعرك عبر أنحائها. وتقف أمام لوحة واقعية فتكاد تحدثك أشخاصها وتوشك أن تقطف أزهارها وثمارها... وهذا ينطبق على الشعر أيضا."[1] و عن الترجمة الأدبية يقول:" الترجمة عملية حساسة تقتضي من المقبل عليها أن يكون: ملما باللغتين (المنقول منها والمنقول إليها)، ملما بالشيء الكثير عن النص وعن صاحبه، مدركا تمام الإدراك للنص، قلبا وقالبا، هاضما أفكاره ومغزاه، قادرا على تقمص شخصية صاحب النص أثناء عملية الترجمة. هذا، ولا يحق لأحد، مهما كان الأمر، أن يتصرف في نقل أفكار غيره، إنها أمانة ويجب عليه أن يكون وفيا وأمينا في الحفاظ عليها. فأنا أتوخى الحذر والدقة في معاني النص ومبانيه، وأعيش الحالة النفسية التي يقتضيها. أما إذا تعلق الأمر بنص لي، كتبته بلغة ثم خطرت لي كتابته بلغة أخرى، فالطريقة تختلف؛ إذ أطلق العنان لفكري وأخرج فكرتي، وإليك مثال عن ذلك:

(1) Ibid

كنت قد تحدثت عن الضمير يوما فقلت:

Ecoute bien ta conscience

Agis selon ce qu'elle dit,

Elle est la porte du bon sens

Fermée à tous les interdits.

وبعد مدة أردت الحديث عن الضمير بالعربية فقلت:

"اسأل ضميرك وافعل ما يشير به   إن الضمير دليل الخير في الناس

واملأ فؤادك بالذكر الجميل تنل   رضا النفوس التي ترقى بإحساس"[1]

عندما سئل عن الحب قال:حياة، ولا حياة بغير حب، وعن الحرية قال: إمتاع وإبداع، و عن الوفاء قال: راحة ضمير، و عن المرأة قال: أنس، وعن الشعر قال: عتق المكبوت، وعن الإبداع قال: صيد غير المألوف على صهوة المعروف.

خلاصة:

لقد بينا في المبحث الأول من هذا الفصل من الدراسة بأن مترجم خرافات لافونتين لن يجد في غير إستراتيجية التصرف بديلا في ترجمته، فقمنا بذلك بالكشف عن ماهية هذه الإستراتيجية و عددنا أنواعها و مختلف الأسباب التي تدفع بالمترجم إلى تبنيها. ثم قمنا بتقصي مختلف آراء دعاة هذه الإستراتيجية الترجمية و عددنا مختلف تقنياتها.

(1) Ibid

ثم قمنا في المبحث الثاني بالتعريف بالمدونة و كاتبها "Jean de La Fontaine" و مترجميها "محمد عثمان جلال" و "بشير مفتاح".

و سنسعى في الفصل الأخير إلى استثمار ما توصلنا إليه في الفصلية السابقين حتى نتوصل إلى تحديد العوامل التي من شأنها أن ترسم معالم حدود التصرف في ترجمة خرافات لافونتين.


الفصل الثالث

الفصل الثالث

دراسة تحليلية و نقدية في مدونة "les fables de La Fontaine"

1. منهجية الدراسة

2. مستويات الدراسة

1.2 المستوى النصي (Le niveau textuel)

1.1.2 الحذف (L’omission)

2.1.2 الإضافة (L’addition)

2.2 المستوى الدلالي "le niveau sémantique"

3.2 المستوى المعجمي "Le niveau lexical"

4.2 المستوى الجمالي "Le niveau esthétique"

5.2 مستوى الوزن "Le niveau des mesures des vers"

6.2 ترجمة العبرة "La traduction de la morale"

3. حدود التصرف في ترجمة خرافات لافونتين

1.3 الجدول التوضيحي

2.3 المخطط البياني

3.3 نتائج قراءة المخطط

خلاصة

1. منهجية الدراسة:

لقد قمنا في المباحث السابقة من دراستنا بالتعريف بأدب الخرافة، و بينا أهمية هذا اللون الأدبي و مكانته في الأدب العربي و الأدب الفرنسي على السواء. ثم أثبتنا بأن أشهر كُتَّابِ الخرافة و أكثرهم إبداعا على الإطلاق هو "جون دي لافونتين" "Jean de La Fontaine" الذي وضع خرافاته في قالب شعري فريد ميزه أسلوب رشيق مركز، و أوزان كثيرة متنوعة. ثم قمنا باختيار ترجمتين لكتابه حتى نجعلهما موضوعا لدراستنا. أما الترجمة الأولى فتعود للشاعر "محمد بك عثمان جلال" عن كتابه "العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ" الصادر عن مكتبة النيل بمصر، سنة 1906، و أما الأخرى فتعود للشاعر "بشير مفتاح" عن كتابه "أمثال و حكم لافونتين" الصادر عن دار القصبة للنشر، سنة 2010. و لقد عمد مترجمانا إلى ترجمة الشعر بالشعر، فكان من المهم التطرق إلى خصائص الشعر الفرنسي و الشعر العربي و ذلك لإبرازها و تبيان الفوارق الجوهرية بينها، ثم الحديث عن التحديات و الصعوبات التي تواجه مترجم شعر الخرافة مستعينين بذلك بآراء مختلف المنظرين و المترجمين و أهل الاختصاص.

و سنسعى في هذا الفصل إلى تحري مواطن التصرف في كل من ترجمتي "بشير مفتاح" و "محمد عثمان جلال" و تحديدها و الإقبال عليها بالتحليل و النقد، طامحين بذلك إلى فهم منطقي لأسباب ذلك التصرف و إبراز مختلف العوامل التي من شأنها رسم معالمه و حدوده. و حتى تكون دراستنا ممنهجة و مبنية على أسس علمية، قمنا:

- ❖ بتحديد ست قصائد كعينة للدراسة: la cigale et la fourmi، le corbeau et le renard، la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf، le renard et les raisins، l'avare qui a perdu son trésor، le cerf se voyant dans l'eau. و يعود سبب تحديدنا لهذه القصائد في كونها غنية بالنماذج التطبيقية التي تخدمنا في هذا الجزء من الرسالة.
- ❖ بتحديد الدراسة في عدة مستويات وهي: المستوى النصي و المستوى الدلالي و المستوى المعجمي و المستوى الجمالي و الوزن و ترجمة العبرة.
- ❖ باختيار مجموعة من النماذج من كل مستوى و عرضها في جداول لتسهيل عملية المقارنة.
- ❖ بترجمة النتائج إلى نسب حتى نتمكن من عرضها في منحنى بياني طامحين بذلك إلى تبيان مدى تصرف كل مترجم.

- ♦ **المستوى النصي "Le niveau textuel":**

سنقوم في هذا المستوى بتحديد الكلمات أو الجمل أو المقاطع التي قام المترجمان أو أحدهما دون الآخر بحذفها أو إضافتها، و دراسة مدى تأثير ذلك على القيمة الجمالية و الفكرية للعمل المترجم.

- ♦ **المستوى الدلالي "le niveau sémantique":**

سندرس في هذا المستوى مدى تقيد المترجمين بمعاني النص المترجم و مدى تمكنهما من نقل تلك المعاني بأمانة و دقة.

- **المستوى المعجمي "Le niveau lexical":**

سنقوم بتحديد بعض المفردات في النص الأصلي و ندرس بعد ذلك كيف تعامل المترجمين معها أثناء ترجمتها.

- **المستوى الجمالي "Le niveau esthétique":**

سندرس ترجمة المحسنات البديعية و الصور البيانية و مدى قدرة المترجمين على إحداث تأثير جمالي مكافئ لذلك الذي أحدثه الكاتب في النصوص الأصلية.

- **مستوى الوزن "Au niveau des mesures des vers":**

و نقوم في هذا المستوى بالتعرف على أوزان النص الأصلي ثم نحاول فهم اختيار المترجمين لأوزان دون أخرى لكتابة النصوص المترجمة.

- **ترجمة العبرة "La traduction de la morale":**

سنقوم في هذا الجزء بدراسة كيفية تعامل المترجمين مع العبر و الدروس الأخلاقية الموجودة في خرافات لافونتين أثناء نقلها إلى اللغة العربية.

2. مستويات الدراسة:

1.2 المستوى النصي (Le niveau textuel):

1.1.2 الحذف (L'omission):

و يتمثل في إهمال أو تقليص جزء من النص.[1] و قد يشكل الحذف إستراتيجية في حد ذاته إذا كانت أسبابه أخلاقية، كما يمكن أن تكون أسبابه تتمثل في عجز المترجم عن نقل بعض الكلمات أو التعابير سواء لصعوبتها أو لعدم إيجاد مكافئات لها في اللغة المترجم إليها. و قد كان بعض المترجمين يحذفون في ترجمتهم للنصوص اليونانية بعض أسماء الآلهة بحجة جعل الأدب اليوناني محببا للقارئ العربي. و هذا ما كان يرفضه سليمان البستاني الذي اشتهر بترجمته للإلياذة شعرا إلى اللغة العربية.[2]

و تقول منى بايكر (Mona Baker) أن الحذف لا يضر دائما بالترجمة، خاصة إذا ما كان المعنى المعبر عنه في الأصل ليس مهما.

و سنقوم في الجدول التالي بعرض مقاطع مختلفة من النصوص الأصلية، ثم نبين الكلمات أو الجمل التي قام المترجمان أو أحدهما دون الآخر بحذفها عند الترجمة.

(1) Mona Baker, Kirsten Malmkjaer, The Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Illustrated. 1998. P07

(2) إبراهيم الحاوي، مرجع سابق، ص 37

النماذج	Jean de la fontaine	بشير مفتاح	محمد عثمان جلال
01	«Je vous paierai, lui dit-elle, Avant l'Août, foi d'animal, Intérêt et principal.» (la cigale et la fourmi)	ويرد لها ما كان عليـــــــه قبل الميقات بجهد يديـــه (النملة و الصرصور)	فان أتى الصيف فقبل الصبح أردها عليك قبل الربـح (الصرار و النملة)
02	Sans mentir, si votre ramage Se rapporte à votre plumage, Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois. (le corbeau et le renard)	إن كان صوتك في الصفا بجميل ريشك يقترن اجزم بأنك في سماء الغاب عنقا اذ الزمن (الثعلب و الغراب)	كنت أظن أن فيسك ريشا هذا حرير أرى منقوشا لله ما أحلاك حين تنجلي صوتك أحلى من صياح البلبل (الغراب و الثعلب)
03	Tout marquis veut avoir des pages. (La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf)	و يريد المركيز لو خدما يعطى تبعا (الضفدعة التي تسعى أن تصبح أضخم من الثور)	/ (حكاية الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور)
04	Certain Renard gascon, d'autres disent normand, Mourant presque de faim, vit au haut d'une treille Des raisins mûrs apparemment, (le renard et les raisins)	أحد الثعالب قيل عنه مدع و البعض قالوا هو ذو فطن حذر و يكاد من جوع يلاقي حتفه حتى رأى لما إلى الأعلى نظر (الثعلب و العنب)	حكاية عن ثعلب قد مر تحت العنب و شاهد العنقود في لون كلون الذهب (الثعلب و العنب)

05	Diogène là-bas est aussi riche qu'eux, Et l'avare ici-haut comme lui vit en gueux. L'homme au trésor caché qu'Esope nous propose, Servira d'exemple à la chose. (l'avare qui a perdu son trésor)	هنالك في الغنى ديوجان فاقهم مثل البخيل هنا في عيشه شظف في مثل هذا أزوب كان حدثنا عن صاحب الكنز و المغزى هو الهدف (البخيل الذي ضيع ماله)	ارض بما لديك و اقتنع و اصغ لما قال الحكيم و استمع (البخيل ضيع كنزه)
06	Il se dédit alors, et maudit les présents Que le Ciel lui fait tous les ans. (Le cerf se voyant dans l'eau)	تراجع عما قاله منذ لحظة ليلعن ما يُعطاه من غير طائل (الأيل يرى على الماء صورته)	وقل وقعت بالذي أعجبكا يا أيها البهيم ما أعجبكا (المها الذي نظر نفسه في الماء)

- **النموذج الأول:**

يصور لنا لافونتين في هذا المقطع من حكاية "la cigale et la fourmi" وعد الصرّار للنملة بأن يرد لها ما ستقرضه إياه قبل شهر أوت و يزيدها على ذلك نسبة من الفائدة، و قد عبر عن حجم القرض الأصلي بكلمة "principale"، و عبر عن الزيادة أو الفائدة بكلمة "Intérêt".

أما في ترجمة كل من بشير مفتاح و محمد عثمان جلال فإن الصرّار وعد النملة بأن يرد لها ما ستقرضه إياه دون زيادة أو نقصان، فقال بشير مفتاح "و يرد لها ما كان عليه"، و قال محمد عثمان جلال "أردها عليك قبل الربح". و قد قاما بذلك بحذف كلمة "Intérêt" من ترجمتهما. أي أنهما قاما بتكييف المقطع و ذلك بتغيير الإحالة الثقافية الواردة في النص المصدر إلى ما يقابلها في ثقافة النص الهدف.

فخلفية المترجمين الدينية تحرم الفوائد في القروض و تعدها شكلا من أشكال الربا. و بتعبير آخر فإن المترجمين قاما بالتضحية بالجانب اللغوي من أجل تحقيق أغراض ثقافية خالصة. و هو المبدأ الذي تعبر عنه الطريقة الإثنوغرافية المعنوية (The ethnographic semantic model) التي أدرجها "تشاو" ضمن النموذج الثقافي (the cultural model) الذي يركز على جانب المعاني عكس النموذج النحوي (The grammatical model) الذي يركز على المقابلات النحوية بين اللغة المصدر و اللغة الهدف.[1]

- **النموذج الثاني**:

يصور لنا لافونتين في هذا المقطع الثعلب و قد أخذ يتملق الغراب و يصفه بأبهى الصفات و أجمالها حتى أنه شبهه ب "le phénix"، و هو "طائر خرافي زعم أنه يعمر خمسة قرون، و بعد أن يحرق نفسه ينبعث من رماده أتم شبابا و جمالا".[2]

و هذا الطائر بهذه المواصفات لا وجود له في الثقافة العربية و لا حتى في الخرافات أو الأساطير المنقولة عن العرب. ولما كان لهذا الطائر بعد ثقافي في اللغة الأصلية، قام المترجمان بالتصرف في ترجمته.

أما بشير مفتاح فقد قام بتكييف المفردة مستبدلا إياها بكلمة "العنقاء". و العنقاء طائر ذكره العرب في أمثالهم و أشعارهم، إلا أنهم اختلفوا في تحديد صفاته. فقالوا أنه طائر عظيم لا يرى إلا في الدهور، و قالوا أنه طائر في عنقه بياض كالطوق، و قالوا أنه طائر يكون عند مغرب الشمس، و قالوا أنها الطيور الأبابيل التي ذكرها الله في القرآن الكريم[3]، و قالوا أنه طائر له عنق طويل، من أحسن الطير، فيه من

(1) يوسف نور عوض، علم النص و نظرية الترجمة، دار الثقة للنشر و التوزيع، مكة المكرمة، 1410هـ، ط1، ص 74
(2) سهيل إدريس، المنهل (قاموس فرنسي-عربي)، دار الآداب، بيروت، ط37، 2007، ص 904
(3) "وَ أَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلا"، سورة الفيل، الآية 03

كل لون.[1] و تدل كل هذه الاختلافات على أن الطائر أقرب إلى الأسطورة منه إلى الحقيقة. فحافظ بذلك بشير مفتاح على مفهوم الأسطورة و الخرافة في هذا الطائر مع مراعاة الجانب الثقافي في ذلك.

و أما محمد عثمان فقد اكتفى بحذف تسمية الطائر من ترجمته لأن المقصود من هذا المقطع هو تصوير تملق الثعلب للغراب، و ذكر الطائر أو عدم ذكره لن يؤثر على هذا المفهوم.

- **النموذج الثالث:**

استخدم لافونتين في هذا المقطع كلمتي "marquis" و "pages". فأما كلمة "marquis" فهي تعبر لقب شرف كان يطلق على الرجل في القرون الوسطى تكون منزلته ما بين الدوق (le duc) و الكونت (le comte).[2] و أما كلمة "pages" فهي تعني الغلمان التي تكون في خدمة الأمراء.[3] و قد جاء هذا المقطع في خاتمة الخرافة التي أراد لافونتين من خلالها أن يبين بأن كثيرا من الناس تسعى لشيء أكبر من حجمها و مكانتها، و ضرب مثلا برجال يحملون رتبة "marquis" و يبغون أن تكون لهم غلمان كغلمان الأمراء تخدمهم.

و قد قام بشير مفتاح باقتراض كلمة "marquis" في ترجمته (مركيز)، و هي من تقنيات الترجمة الحرفية، ثم ترجم المقطع كله ترجمة حرفية. و بذلك يكون المترجم قد اعتمد مبدأ الغرابة (l'étrangeté) في ترجمته.

---

(1) معجم لسان العرب، ص 3136

(2) http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/marquis, 31/07/2014, 21:00

(3) سهيل إدريس، المنهل (قاموس فرنسي-عربي)، ص 860

"Foreignization means a target text is produced which deliberately breaks target conventions by retaining something of the foreignness of the original."[1]

"و التغريب يعني إنتاج نص في لغة الهدف يهدم بشكل متعمد تقاليدها و ذلك بالاحتفاظ بشيء من غرابة النص المصدر."(ترجمتنا)

و هو المبدأ الذي يعتبر أنطوان برمان (Antoine Berman) الترجمة سيئة في غيابه حيث يقول:

" J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'oeuvre étrangère"[2]

"أدعو الترجمة التي تنفي غرابة العمل الأجنبي بصفة مطلقة تحت غطاء "المنقولية" غالبا، بالترجمة سيئة" (ترجمتنا)

لكن يبدو جليا بأن المعنى الذي أراده لافونتين من خلال هذا المقطع لن يستقيم في ذهن القارئ العربي من خلال هذه الترجمة، و ذلك مرده إلى الشحنة الثقافية التي تحملها الكلمة و التي لن يتمكن القارئ العربي من استيعابها إلا بإدراج شرح لها. أما الحل في ذلك فيكمن في إضافة تهميش ذلك أن من مثل هذه التّعابير لا يمكن أن يكون لها معنى إلا في ضوء لغة أو ثقافة المصدر.[3]

(1) Wenfen Yang, Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation, Journal of language Teaching and Research, Vol. 1, No. 1, pp.77
(2) BERMAN, Antoine, L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris, Gallimard. (1984), P 17
(3) يوجين نيدا، مرجع سابق، ص 318

أما محمد عثمان جلال فقد تفطن إلى ذلك. و لما كان المقطع مبنيا على هذه الكلمة، قام المترجم بحذفه كاملا دون أن يكلف نفسه عناء البحث عن البديل. و هو بذلك يكون قد نفى الغرابة من ترجمته و سعى إلى توطين النص (domestication).

"Domestication designates the type of translation in which a transparent, fluent style is adopted to minimize the strangeness of the foreign text for target language readers."[1]

"و التوطين يطلق على ذلك النوع من الترجمة التي تتبنى أسلوبا واضحا فصيحا لتقليص غرابة النص الأجنبي لقراء اللغة الهدف." (ترجمتنا)

و قام محمد عثمان جلال بحذف المقطع كاملا لأنه خارج عن نطاق الثقافة التي يترجم إليها، و سيقوده في رأي شلايرماخر "إلى المحاكاة أو إلى خليط من المحاكاة و الترجمة و بذلك يكون قد أفسد النص الأصلي و شتت القارئ بنقله تارة إلى عالم لغته هو و تارة إلى عالم الكاتب."[2]

- **النموذج الرابع:**

لقد جعل لافونتين في هذا المقطع الثعلب إما من غسقونيا أو نورمانديا، و هما مقاطعتان فرنسيتان، و يعد ذلك لفتة ماكرة من لافونتين في نسب الثعلب إلى هاتين المقاطعتين و إشارة منه إلى أن سكان هاتين المقاطعتين متسمون بسمات الثعالب من ادعاء و احتيال.[3]

(1) Wenfen Yang, Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation, p.77

(2) عهد شوكت سبول، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، 2005، ص 11

(3) نفوسة زكريا سعيد، مرجع سابق، ص 61

و لم يرد اسمي هاتين المقاطعتين في كل من ترجمة بشير مفتاح و عثمان جلال ذلك لأنهما لا تعنيان شيئا بالنسبة للقارئ العربي و لا تنقلان له أي نوع من أنواع الإيحاءات. و قام بشير مفتاح في ترجمة هذا المقطع باستبدال اسمي المقاطعتين ببعض صفات الثعلب كالإدعاء و الفطنة و الحذر سعيا منه إلى موازنة الترجمة بالنص الأصلي.

"pourtant, malgré les éventuelles transformations, la perte doit être compensée par le traducteur pour aboutir à un texte d'arrivée équivalent"[1]

"فبالرغم من التغييرات المحتملة، فعلى المترجم أن يعوض تلك الخسارة لبلوغ نص هدف مكافئ".(ترجمتنا)

أما محمد عثمان جلال فقد قام بحذف المقطع كاملا، ذلك لأن معنى الخرافة يستقيم سواء بذكر اسمي المقاطعتين أو بعدم ذكرهما. أي أن المترجم قام بإعطاء المعنى الأسبقية على سائر العناصر الأخرى في النص، و هي من متطلبات الاتجاه نحو النص الهدف من منظور "نايدا".[2]

- **النموذج الخامس:**

لقد جاء لافونتين في هذا المقطع على ذكر رجلين أحدهما يدعى "Diogène" و الآخر يدعى "Esope". أما "Diogène" فهو فيلسوف إغريقي لو طلب الدنيا لوهبت له، لكنه فضل عيش حياة الفقر حتى أنه كان ينام في برميل كبير. و كان يزدري تقاليد مجتمعه و يؤمن بأن سعادة المرء لا يمكن أن تقترن بالمال. كان من أشهر حكماء زمانه حتى أن الإسكندر الأكبر أقر بأنه لو لم يكن

(1) Ferenc Toth, Traductologie « traduire la poésie », université paris-est, master1, 2009

(2) يوسف نور عوض، مرجع سابق، ص 95

الإسكندر لود أن يكون ديوجين. و أما "Esope" فهو حكيم إغريقي و يعد أول من وضع القصص على لسان الحيوان.

و يرى "مارتيني" "Martinet" بأن:

" De même Martinet (1982: 398), parle de trois paramètres que le traducteur des noms propres doit prendre en considération. Le premier consiste à déterminer si le nom propre est dénotation, indice de culture ou les deux. Le deuxième détermine s'il est porteur de connotations spécifiques ou d'associations propres à l'utilisateur. Enfin, il s'agira de déceler dans la langue cible les éléments linguistiques analogiques à ceux de la langue source."(1)

"على مترجم الأسماء أن يضع ثلاثة أشياء في اعتباره. الأول أن يحدد إذا ما كان اسم العلم عبارة يحمل دلالة أو له مدلول ثقافي أو الاثنين معا. و الثاني أن يحدد إذا ما كان اسم العلم يدل بشكل محدد على صاحبه أو يرتبط بشخصه. و يتمثل الأخير في إظهار عناصر النص المصدر اللغوية في النص الهدف." (ترجمتنا)

و قد قام بشير مفتاح بنقل هذين الاسمين في ترجمته نقلا ثابتا. و لا إشكال في ذلك إلا أن هذين الحكيمين الإغريقيين لا يمثلان في ثقافة القارئ العربي أي شيء. و قد ضرب لافونتين المثل ب "Diogène" ثم جعل من حكمة "Esope" دليلا على كلامه، لذلك كان من المستحيل فهم هذا المقطع دون الرجوع إلى خلفية الرجلين التاريخية. و غياب هذه الخلفية عند القارئ العربي ستحول بينه

(1) Evangelos Kourdis, Traduction et Identité.La sémiotique de la traduction des noms d'immigrés en Grèce, Université Aristote de Thessaloniki, P.03

و بين الفهم السليم لهذا المقطع. أضف إلى ذلك بأن خرافات بشير مفتاح المترجمة موجهة إلى فئة الأطفال بشكل خاص و هو ما يزيد الطين بلة. ومن الممكن أن يكون بشير مفتاح قد ارتأى في ذكر اسمي هذين الرجلين قيمة أسلوبية لا يمكن التضحية بها. لكن مع ذلك كان عليه أن يضيف تهميشا أو شرحا إلى ترجمته يشير إلى الاشكالية التي يثيرها هذين الاسمين.

"La traduction des noms propres comme référents culturels fait apparaitre le rapport direct du sens à une réalité extralinguistique qui, pour être préservée dans le texte, a besoin de faire appel à un système de notes, d'explications, qui fait partie des démarches naturelles de la traduction, mais certains ont encore du mal à accepter comme tel."(1)

"إن ترجمة أسماء الأعلام ذات الدلالات الثقافية تُظهر العلاقة المباشرة للمعنى مع واقع فوق لغوي نحتاج للحفاظ عليه إلى اعتماد نظام من الملاحظات و الشروحات. و يندرج هذا النظام الذي لا يقرّه البعض ضمن الإجراءات الطبيعية للترجمة." (ترجمتنا)

و في المقابل نجد أن محمد عثمان جلال لم يأت على ذكر اسمي الرجلين في ترجمته و حذفهما منها باعتبار أن القارئ العربي لا معرفة له بهما. كما نلاحظ أنه بدلا من أن ينقل اسم "Esope" في ترجمته، قام بنقل صفته باعتبار أنه حكيم. بينما لم يشر إلى "Diogène" في نفس المقطع المترجم لا

(1) Michel Ballard, la traduction du nom propre comme négociation, palimpsestes (traduire la culture), presse de la sorbonne nouvelle, N°11, p.218

باسمه و لا بصفة من صفاته. و قد حافظ بذلك محمد عثمان جلال على المعنى المقصود من جهة و تجنب أي غموض في المعنى يمكن للقارئ العربي أن يستشعره من جهة أخرى.

- **النموذج السادس:**

جاء في هذا المقطع ذكر لكلمة "Ciel" بحرف "C" كبير. و لم يقصد لافونتين بقوله "le Ciel" السماء، و إنما أراد أن يشير إلى الذات الإلهية، و هو معنى من معاني هذه الكلمة في اللغة الفرنسية.

و باعتبار أن للكلمة مرجعية و دلالة دينية، تصرف المترجمان في ترجمتها و ذلك بحذفها. و السبب في ذلك مرده أن ثقافة المترجمين الإسلامية تحرم عليهما الإشارة إلى الله بغير أسمائه التي سمى نفسه بها، و التي لا و جود لاسم "le Ciel" بينها.

2.1.2 الإضافة (L'addition):

يقول أنطوان برمان "Antoine Bermane": "تميل كل ترجمة أن تكون أطول من الأصل"[1]. فقد يسعى المترجم في أحيان كثيرة إلى إدخال دلائل لغوية غير واردة في النص الأصل، فيستدل عليها المترجم من خلال السياق الذي وردت فيه، و ذلك تحريا منه للوضوح أو لقيود تفرضها عليه اللغة التي يترجم إليها. و في هذا السياق قال الشاعر غالواي كينل "Galway Kinnel": "يجب أن تكون الترجمة أوضح بعض الشيء من الأصل".[2]

و سنقوم في الجدول التالي بعرض مقاطع مختلفة من النصوص الأصلية، ثم نبين الكلمات أو الجمل التي قام المترجمان أو أحدهما دون الآخر بإضافتها عند الترجمة.

(1) أنطوان برمان، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترجمة عز الدين خطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، مايو 2010، ط1، ص 79
(2) المرجع نفسه، ص 78

الأمثلة	Jean de la fontaine	بشير مفتاح	محمد عثمان جلال
01	La priant de lui prêter Quelque grain pour subsister (la cigale et la fourmi)	فاستنجد جارته النملة و تعهد أن يرعى الفضـل (النملة و الصرصور)	و تقرضينني صَواعاً غَلّـــــه وَطبقا ومترّدا وَحلّـــــه (الصرار و النملة)
02	Maître Corbeau, sur un arbre perché, Tenait en son bec un fromage. Maître Renard, par l'odeur alléché, Lui tint à peu près ce langage : (le corbeau et le renard)	بالجبن في منقاره وقف الغراب على فنن اذ ثعلب لجواره جذبته رائحة إذن هاهو بعض حواره (الثعلب و الغراب)	كان الغراب حط فوق شجره و جبنة في فمه مدوره فشمها الثعلب من بعيد لما رآها كهلال العيد (الغراب و الثعلب)
03	Une Grenouille vit un Bœuf Qui lui sembla de belle taille. Elle, qui n'était pas grosse en tout comme un œuf (La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf)	رأت الثور ضفدعه مغري القد رائعا و هي في حجم بيضة (الضفدعة التي تسعى أن تصبح أضخم من الثور)	عني اسمعوا حكاية للضفدعـــه فإنها تحكي مكان أربعـــــه و من بها في الفعل أضحى يقتدي فظا لم لنفسه و معتـــــــدي لأنها قد خرجت مع أختهـــــا يوما إلى السوق لسوء بختهـــا فنظرت ثورا عظيم الجرم و استصغرت جثتها في الحجم (حكاية الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور)
04	« Ils sont très vert, dit-il, et bons pour des goujats.» (le renard et les raisins)	مازال أخضر ،قال، لم ينضج إذن و يليق للشأن الوضيع المحتقر (الثعلب و العنب)	و قال هذا حصرم رأيته في حلـــــب و الفرق عندي بينــه و بين تين العلـــب فإن هذا أكلـــه يشبه أكل الأرنـــب و لحم ذاك مـــالح كالضرب فوق الركب (الثعلب و العنب)

05	Il y fit tant de tours qu'un fossoyeur le vit, Se douta du dépôt, l'enleva sans rien dire. (l'avare qui a perdu son trésor)	رآه بعضه فراح مستخرجا لكنزه تاركا مكانه خاليا (البخيل الذي ضيع ماله)	جاء إلى الحفرة ليلا يسعى و رفع الطابق عنها رفعا و أخرج الكنز و راح يجري لبيته قبل طلوع الفجر (البخيل ضيع كنزه)
06	Il tâche à se garantir Dans les forêts il s'emporte : Son bois, dommageable ornement, L'arrêtant à chaque moment, Nuit à l'office que lui rendent Ses pieds, de qui ses jours dépendent. (Le cerf se voyant dans l'eau)	ففر هروبا من عدو مهول تبين أن التاج في الرأس عائق يؤدي مع الأغصان دور المعرقل على الأرجل استعلى و عاق أداءها و فيها على الأحرى نجاة الأيائل (الأيل يرى على الماء صورته)	حتى استقام يشبه النعامة و حوله الأعداء كالغمامة و قرب الصياد من أن لن يره لولا اشتباك قرنه في شجـــره فوقف الغزال رغما عنـــــه و صارت الكلاب تدنو منه و هو يروغ لخلاص نفســـه و لو بقلع قرنه من رأســـه ولم يزل من قرنه موثوقـــــا حتى رأى بجنبه سلوقـــــا ثم أتى الباق مع الصيـــــاد و قبضوه الكل بالأيــــادي و وضعت في رجله القيـــود و شمت العاذل و الحســـود فانظر إلى ساقيه يا حبيبي قد حملاه ساعة الهروب (المها الذي نظر نفسه في الماء)

- **النموذج الأول:**

في هذا المقطع من قصيدة لافونتين، قام الصرّار بالتوسل إلى النملة لتقرضه بعض الحب.

و قد استخدم بشير مفتاح تقنية التخفيف (Allègement) لترجمة هذا المقطع. فلم يأت على ذكر توسل الصرّار أو طلبه لبعض الحب و اكتفى باستخدام الفعل "استنجد"، و هو فعل يضم كل المعاني السابقة. فأن تستنجد جارك فهذا يحتم عليك في المقام الأول أن تذهب إليه، ثم تطلب منه بعد ذلك الاستعانة و النصرة، و لا يكون ذلك إلا لأمر جلل قد أصابك. و مصاب الصرّار في هذه القصة يكمن في شح موارده، فليس من المعقول أن يطلب ما لا ينفع في تفريج كربته و إخراجه من المأزق الذي وضع نفسه فيه، أي أن طلباته ستقتصر في هذا السياق على الغذاء و المؤونة لا غير.

أما محمد عثمان جلال، فقد جعل طلبات الصرّار في ترجمته لهذا المقطع لا تقتصر على بعض الحب فقط. بل أضاف على ذلك صواع[1] الغلة و الطبق و المترد[2] و الحلة[3]. و هو بإضافة هذه الأشياء قد أضفى على ترجمته جو الثقافة العربية و هو ما من شأنه أن يساهم في توطين النص الهدف.

- **النموذج الثاني:**

يصور لافونتين في هذا المقطع وقوف الغراب على شجرة حاملا في منقاره قطعة من جبن جذبت رائحته الثعلب.

و قد التزم بشير مفتاح في ترجمته في هذا المقطع بكل العناصر التي أتى لافونتين على ذكرها دون زيادة أو نقصان.

(1) الصّواع و الصّاع: مكيال لأهل المدينة يأخذ أربعة أمداد.
(2) المتـرّد: ما يتلفّف به من غطاء أو رداء.
(3) الحلّة: ثوب له بطانة.

و في المقابل نجد أن عثمان جلال لم يحذو حذو بشير مفتاح في ترجمته لهذا المقطع، و قام بإضافة تفاصيل لم ترد في المقطع الأصلي. و من ذلك تحديده شكل الجبنة، إذ أنه جعلها مدورة. ثم شبهها بهلال العيد لما رآها الثعلب من بعيد. و لهذا التشبيه بعد ثقافي عميق. فهلال العيد في المجتمعات الإسلامية هو إنذار و إخطار بانتهاء شهر الصيام و برفع الحضر عن الماء و الطعام. و كذلك الثعلب رأى في جبنة الغراب نهاية جوعه.

و بهذا يكون عثمان جلال قد جعل ترجمته تتسم بطابع ديني إسلامي تسهل فهم أبعاده لدى القارئ العربي.

- **النموذج الثالث:**

يمثل هذا المقطع مطلع خرافة لافونتين و ترى فيه الضفدعة ثورا كبيرا و هي تبدو في حجم البيضة أمامه.

وقد التزم بشير مفتاح في ترجمة هذا المقطع بنفس التفاصيل و لم يزد عليها أو ينقص شيئا.

أما محمد عثمان جلال فقد تصرف في ترجمته بأنه جعل قبل المقطع المترجم مقطعا من ثلاثة أبيات مطلعا لقصيدته. و قد عمد إلى ذلك لجذب انتباه القارئ و إثارة فضوله. يجذب انتباهه عندما يطلب منه في البيت الأول أن يسمع منه حكاية الضفدعة. و يثير فضوله عندما يحكم على من اقتدى بها بأنه ظالم لنفسه و معتد و ذلك في البيت الثاني. أما في البيت الثالث فقد جعلها تخرج إلى السوق برفقه أختها، و هو ما لم يأت لافونتين على ذكره في الخرافة الأصلية. ثم يستخدم في نفس البيت تعبيرا متداولا في المجتمع المصري بكثرة و هو "سوء البخت" و يعني به "الحظ السيئ". و بهذه الترجمة يكون لافونتين قد حقق أشياء ثلاثة. زيادة في استرعاء الانتباه و إثارة أكثر للفضول و نقل الحكاية إلى جو مصري عربي.

- **النموذج الرابع:**

في هذا المقطع من خرافة لافونتين، يصف الثعلب العنب بعد عدم تمكنه من بلوغه بأنه أخضر و أن من يستسيغه لا يكون إلا من الأوباش.

و قد نقل بشير مفتاح كل تفاصيل هذا المقطع إلى العربية، و لم يضف عليه إلا قوله "لم ينضج إذن" بعد قوله "مازال أخضر". و قام بذلك بتدعيم مفردة تعبر عن معنى غير تام بمفردة أخرى لاستيفاء المعنى، و هو مفهوم التتمير (Etoffement) لدى كل من "Vinay " و داربلني "Darbelnet".

و جاء محمد عثمان جلال بصفة واحدة تعبر عن اخضرار العنب و عدم نضجه في آن واحد و هي "حِصرِم". فالحِصرِم هو أول العنب، و لا يزال العنب ما دام أخضر حِصرِما.[1]

و أدخل محمد عثمان جلال تفاصيل في ترجمته لم ترد في المقطع الأصلي. و من ذلك أن جعل المكان الذي رأى فيه الثعلب العنب هو "حلب"، و هي إحدى المدن السورية. و هو بذلك أراد أن تكون لترجمته مرجعية عربية. ثم أحدث مقارنة بين هذا الحصرم و بين تين العلب. و قد فضل تين العلب لأن أكله يشبه أكل لحم الأرنب. أما الحصرم فمالح و شبه أكله بالضرب فوق الركب و هو تعبير يستخدم في المجتمع المصري. و في ذلك إرادة من المترجم بأن تكون الثقافة المصرية حاضرة في ترجمته و سعيا منه إلى توطين النص.

(1) معجم لسان العرب، ص 898

- **النموذج الخامس:**

يصور لافونتين في هذا المقطع كثرة تردد البخيل على المكان الذي طمر فيه كنزه، ما جعل أحدهم ينتبه إليه و يكشف أمره و يقام باستخراج كنزه فترة غيابه.

و لم يأت بشير مفتاح بأي إضافة تذكر عند ترجمته لهذا المقطع و التزم بما ذكره لافونتين في المقطع الأصلي.

أما محمد عثمان جلال فقد قام في ترجمته بتحديد الزمن الذي قام فيه السارق باستخراج الكنز. فجعل عملية السرقة تتم في الليل و تنتهي قبل طلوع الفجر. و هي الفترة الزمنية التي يفضلها السارق.

- **النموذج السادس:**

يعرض لنا لافونتين في هذا المقطع مشهد الأيل الذي يفر في الغابة من كلب يلاحقه، ثم يستشيط غضبا بسبب قرونه التي أعجب بها و أحبها، إذ أنها كانت تعيق حركته كلما اشتبكت بأغصان الشجر، فكانت سبب هلاكه، و قد كان قبل ذلك يسيء إلى أرجله التي كانت تعتمد عليها نجاته.

و قد قام بشير مفتاح في ترجمة هذا المقطع باستخدام تعبيرات لم ترد في المقطع الأصلي. ومن ذلك ترجمته ل "son bois" أي "قرونه أو قرنيه" ب "التاج في الرأس". كما أضاف كلمة "الأغصان" التي لم ترد في المقطع الأصلي، و هو بذلك كان يتحرى الوضوح في ترجمته. ففي المقطع الأصلي لا يذكر لافونتين إلا إعاقة القرون للأيل في كل مرة يريد الفرار فيها، و يبين بشير مفتاح في ترجمته بأن سبب الإعاقة هو اشتباك القرون في أغصان الشجر.

لكن هذا التصرف لم يزد في المعنى الذي جاء به لافونتين أو ينقص منه شيئا.

أما محمد عثمان جلال فقد جاء في ترجمته سبعة أبيات كاملة فيها، أورد فيها من التفاصيل ما لم يورده لافونتين في الخرافة الأصلية. و من التفاصيل التي أضافها أنه جعل صيادا مع كلابه من نوع السلوقي يطاردون أيلا. ثم يصور كيف أن هذا الأيل وفور لمحه للصياد انطلق بسرعة النعامة، و كاد لينجو بنفسه لولا اشتباك قرنه في شجرة. و يحاول الأيل بعدها أن يخلص نفسه و لو كان ثمن ذلك أن يقتلع قرنه من رأسه. لكن محاولاته باءت بالفشل، و يقبض عليه الصياد مع كلابه و يشمت فيه من حسده و لامه أو كما قال محمد عثمان جلال "وشمت العاذل و الحسود" وهو تعبير يشيع استخدامه في المجتمع المصري.

و قد سعى لافونين من خلال إضافة كل هذه التفاصيل إلى زيادة الحركة و الإثارة و إلهاب حماس القارئ و تشويقه لمعرفة نهاية القصة.

2.2 المستوى الدلالي "le niveau sémantique":

إن دلالة الأساليب الإنشائية تختلف من سياق حديث إلى سياق آخر. و سنحاول في هذا المستوى إبراز بعض الأساليب الإنشائية و تحديد دلالتها في سياقها الأصلي ثم تحري مدى التزام المترجمين بنقل تلك الدلالة.

الأمثلة	Jean de la fontaine	بشير مفتاح	محمد عثمان جلال
01	– Vous chantiez ? j'en suis fort aise : Eh bien ! dansez maintenant. » (la cigale et la fourmi)	– قد كنت تغني ! ذاك جميل ! و الآن إذن، فارقص يا زميل (النملة و الصرصور)	كنت أغني للحمير القمص قالت له يا صاحبي الآن ارقص (الصرار و النملة)

02	« Hé ! bonjour, monsieur du Corbeau. Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau ! Sans mentir, si votre ramage Se rapporte à votre plumage, Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois. » (Le corbeau et le renard)	"خير صباحك يا حسن إني وجدتك رائعا إسمع لرأيي في العلن: إن كان صوتك في الصفا بجميل ريشك يقترن اجزم بأنك في سماء الغاب عنقا ذا الزمن (الثعلب و الغراب)	و قال يا غراب يا ابن قيصر وجهك هذا أم ضياء القمر كنت أظن أن فيسك ريشا هذا حرير أرى منقوشا (الغراب و الثعلب)
03	Sans mentir, si votre ramage Se rapporte à votre plumage, Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois. (Le corbeau et le renard)	إن كان صوتك في الصفا بجميل ريشك يقترن اجزم بأنك في سماء الغاب عنقا ذا الزمن (الثعلب و الغراب)	كنت أظن أن فيسك ريشا هذا حرير أرى منقوشا لله ما أحلاك حين تنجلي صوتك أحلى من صياح البلبل (الغراب و الثعلب)
04	Disant : « Regardez bien, ma sœur ; Est-ce assez ? dites-moi ; n'y suis-je point encore ? – Nenni. – M'y voici donc ? – Point du tout. – M'y voilà ? – Vous n'en approchez point. » (La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf)	سألت أختها : "ألم يصبح الحجم أوسعا؟ –قالت الأخت لم يزل مثلما كان موضعا أنظري الآن هل أنا هكذا صرت أرفعا؟ (الضفدعة التي تسعى أن تصبح أضخم من الثور)	و قالت أختي اسمعي لي و انظري هل إنني ساويته في الكبر قالت لها اتركي ذا نانا وامشي بنا نبحث عن غدانا (حكاية الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور)

- **النموذج الأول:**

لقد جاء الفعل (danser) في هذا المقطع من خرافة لافونتين في صيغة الأمر (l'impératif présent). لكن الأمر في هذا المقطع لم يكن الغرض منه طلب تنفيذ الفعل، و إنما السخرية و الإهانة. فلا يمكن أن يكون أمرك بالرقص لمن جاء يطلب منك الإعانة إلا تهكما و سخرية و إهانة.

و قد استخدم كل من بشير مفتاح و محمد عثمان جلال نفس الفعل (رقص) و نفس الصيغة (الأمر) و استطاعا بذلك الحفاظ على نفس المعنى. فمن معاني الأمر التي تستفاد من سياق الكلام و قرائن الأحوال الإهانة.[1] و يمكننا القول هنا بأن المترجمين قد ركزا على الصيغة الأسلوبية و التعبيرية للمقطع محققين بذلك تكافؤا أسلوبيا، و هو أحد أنواع التكافؤ (Equivalance) التي عددتها "سوزان ماكجوير".[2]

- **النموذج الثاني:**

في هذا المقطع من خرافة لافونتين ينادي الثعلب الغراب مستخدما كلمة "hé". و هي كلمة تعبر عن النداء في اللغة الفرنسية، و يشيع استخدامها في اللغة العامة.[3]

و بالتمعن في معنى المقطع نجد أن غرض الثعلب من مناداته للغراب هو استدراجه و إغراؤه لنيل مراده منه.

(1) أحمد الهاشمي، مرجع سابق، لبنان، 2006، ط 03، ص 50/49
(2) يوسف نور عوض، مرجع سابق، ص 82
(3) http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/he/, 12/08/2014,19:00

و قد استخدم كل من بشير مفتاح و محمد عثمان جلال أداة النداء "يا" لترجمة الكلمة "hé". و إن من معاني هذه الأداة في اللغة العربية "الإغراء".[1] فبتوظيفها لم يصب المترجمين في ترجمة الكلمة و حسب، بل أصابا أيضا في ترجمة المعنى المراد في المقطع الأصلي.

- **النموذج الثالث:**

استخدم لافونتين في هذا المقطع أسلوب الشرط "Le mode conditionnel" لكي يعبر عن تلاعب الثعلب بالغراب و محاولة إغرائه. و تختلف معاني أسلوب الشرط في اللغة الفرنسية باختلاف أزمنة أفعال جمل الشرط و أجوبته. و الملاحظ في هذا المقطع أن زمن فعل الشرط و جوابه هو " le présent de l'indicatif". و في هذا دلالة على أن احتمال تحقق جواب الشرط كبير و شبه أكيد. فالثعلب أراد أن يقنع الغراب بأن اقتران ريشه بجمال صوته سيجعل منه ذلك الطائر الأسطوري، و أراد أن يبين له بأنه يعبر له عن حقيقة لا يكاد يختلف فيها اثنان.

و نجد أن بشير مفتاح لم يتصرف في ترجمته لهذا المقطع و قابل أسلوب الشرط في اللغة الفرنسية بأسلوب الشرط في اللغة العربية. و تختلف اللغة العربية عن اللغة الفرنسية في أن ما يحدد معنى أسلوب الشرط هي أدوات الشرط و ليست أزمنة الأفعال. و قد استخدم المترجم للتعبير عن الشرط في هذا المقطع الأداة "إن". "و الأصل عدم قطع المتكلم بوقوع الشرط في المستقبل مع "إن" و من ثَمَّ كثر أن تستعمل "إن" في الأحوال التي يندر وقوعها و وجب أن يتلوها لفظ المضارع لاحتمال الشك في وقوعه."[2] إذن فالثعلب في ترجمة بشير مفتاح أراد أن يقنع الغراب بأن احتمال تحوله إلى ذلك الطائر الأسطوري إن هو اقترن ريشه بجمال صوته ضئيل و شبه مستحيل. و بالتأكيد ليس هو هذا المعنى الذي أراده لافونتين في

(1) أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 65
(2) المرجع نفسه، ص-ص 104.105

هذا المقطع. و كان على المترجم أن يستخدم الأداة "إذا" لإصابة المعنى الذي أراده الكاتب. "ف "إذا" تستعمل بحسب أصلها في كل ما يقطع المتكلم بوقوعه في المستقبل، و من أجل هذا لا تستعمل إذا إلا في الأحوال الكثيرة الوقوع، و يتلوها الماضي للدلالة على الوقوع قطعا."[1]

أما محمد عثمان جلال فحافظ على المعنى المراد من المقطع دون أن يستخدم أسلوب الشرط. فأخذ الثعلب في مقطعه يمتدح الغراب بأجمل العبارات، فشبه ريشه بالحرير، و جعل صوته أحلى من صوت البلبل. و كان الهدف من وراء هذا المدح هو التلاعب بالغراب و استدراجه حتى ينال مراده منه. وهو نفس المعنى الذي استنبطناه من المقطع الأصلي.

- **النموذج الرابع:**

يمكننا في هذا المقطع من خرافة لافونتين أن نحصي أربع جمل استفهامية. و ليس الهدف هاهنا البحث عن معاني الاستفهام، بل تحري سبب كثرة هذا النوع من الجمل في هذا المقطع و الغرض من ذلك.

لقد جاءت الأسئلة على لسان الضفدعة لأختها قصيرة و متتابعة. و بالتمعن في معنى المقطع يمكن أن نستخلص أن كل سؤال جاء بعد كل محاولة من محاولات الضفدعة للزيادة من حجمها، و أن كل سؤال جاء لاستفسار الضفدعة من أختها عن رأيها في حجمها. إذن فالغرض من كثرة الجمل الاستفهامية في هذا المقطع هو التعبير عن محاولات الضفدعة المتتالية لنفخ نفسها لمساواة الثور في الحجم من جهة، و إصرارها على طلب رأي أختها بعد كل محاولة من جهة أخرى.

(1) المرجع السابق، ص 105

و بالنظر في ترجمة بشير مفتاح، نجد أنه قلص عدد الأسئلة التي جاءت على لسان الضفدعة لأختها من أربعة أسئلة إلى سؤالين فقط. و لقد أثر هذا التصرف في عدد الجمل الاستفهامية في المقطع على الهدف المراد منها، و الذي يتمثل في توالي المحاولات و الإصرار على طلب الرأي.

و لقد جاء تأثير تقليص عدد الجمل الاستفهامية أعمق في ترجمة عثمان جلال باعتبار أنها لم تحتوي إلا على جملة استفهامية واحدة مقابل أربع جمل في المقطع الأصلي.

3.2 المستوى المعجمي "Le niveau lexical":

سنقوم في هذا المستوى باختيار كلمات قام لافونتين بتوظيفها في خرافاته. و نبين معاني هذه الكلمات خارج السياق الذي وجدت فيه ثم نحاول تبيان معانيها فيه. و نقوم بعد ذلك بدراسة مدى تقيد المترجمين بمعاني الكلمات في سياقها عند ترجمتها.

الأمثلة	Jean de la fontaine	بشير مفتاح	محمد عثمان جلال
01	La cigale ayant chanté tout l'été, Se trouva fort dépourvue Quand la bise fut venue. (la cigale et la fourmi)	غنى الصرصور طوال الصيف فأتاه البرد و لم يركيف (النملة و الصرصور)	حكاية موضوعها صرّار أودى به الجوع و الاضطرار و كان قضى الصيف في الغناء و ما سعى في ذخرة الشتاء وَحين جاء زَمَن الثّليـــــج وَمنع القَومَ مِن الخـــــروج (الصرار و النملة)

02	Disant : « Regardez bien, ma sœur ; Est-ce assez ? dites-moi ; n'y suis-je point encore ? – Nenni. – M'y voici donc ? – Point du tout.– M'y voilà ? (La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf)	سألت أختها :"أ لم يصبح الحجم أوسعا؟ قالت الأخت لم يزل مثلما كان موضعا (الضفدعة التي تسعى أن تصبح أضخم من الثور)	و قالت أختي اسمعي لي و انظري هل إنني ساويته في الكبر قالت لها أختها اتركي ذا نانا و امشي بنا نبحث عن غدانا (حكاية الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور)
03	Il avait dans la terre une somme enfouie, Son cœur avec, n'ayant autre déduit Que d'y ruminer jour et nuit Et rendre sa chevance à lui-même sacrée (l'avare qui a perdu son trésor)	قد كان خبأ تحت الأرض مكسبه مع قلبه لم يكن لمتعة جانيا سوى انشغال بهذا المال متصلا و حيرة لم تزل في نفسه هاذيه (البخيل الذي ضيع ماله)	و كل مل جمعه يخفيه في طابق كل الفلوس فيه و لم يزل بالليل و النهار يزوره و قلبه في نار (البخيل ضيع كنزه)

- **النموذج الأول:**

بين لافونتين في هذا البيت الزمن الذي اشتدت فيه حاجة الصّرصر. و جعل قدوم "la Bise" إنذارا و إخطارا بحلوله. و "la bise" هي اسم ريح باردة جافة تقدم من الشمال. و قد استخدمها لافونتين كناية عن حلول فصل الشتاء.

و قد اتفق كل من بشير مفتاح و عثمان جلال في تصرفهما في ترجمة كلمة "la bise"، حيث أنهما حذفاها من ترجمتهما للمقطع الأصلي، و ذلك لأن هذا النوع من الرياح لا يهب على المناطق العربية

و هو غير معروف عند العرب. لكنهما حافظا على الكناية الواردة في المقطع الأصلي من جهة و على المعنى المراد منها جهة أخرى. و هذا ما يمكن الإشارة إليه بالتصرف الموضعي.

"As a local procedure, adaptation may be applied to isolated parts of the text in order to deal with specific differences between the language or the culture of the source text and that of the target text."[1]

"وهو التصرف الذي يطبق على أجزاء معزولة قصد التعامل مع اختلافات محددة بين لغتي و ثقافتي اللغة المصدر و اللغة الهدف" (ترجمتنا)

و ترجم بشير مفتاح الجملة "Quand la bise fut venue " ب "فأتاه البرد و لم ير كيف. و وضع كلمة "البرد" مقابل كلمة "la bise". و ما مجيء البرد في مقطع بشير مفتاح إلا كناية عن قدوم فصل الشتاء.

و ترجم محمد عثمان جلال الجملة "Quand la bise fut venue " ب "وَحين جاء زَمَن الثّليـــــج". فجاء "زمن الثّليج" ترجمة ل "la bise". و ما مجيء زمن الثّليج إلا كناية عن حلول فصل الشتاء.

(1) Mona Baker,Kirsten Malmkjaer, Ibidem, P07

- **النموذج الثاني:**

استخدم لافونتين في هذا المقطع كلمة "Nenni" التي جاءت على لسان الضفدعة في إجابتها عن سؤال أختها. و "Nenni" هي كلمة فرنسية قديمة تعني "Non"[1].و بذلك يكون الغرض من استخدامها في هذا المقطع هو التعبير عن إجابة الضفدعة بالنفي.

و قد استوعب بشير مفتاح معنى هذه الكلمة و قام بترجمة النفي بالنفي، و استخدم الأداة "لم" لذلك في مقابل الكلمة "Nenni" في المقطع الأصلي.

أما محمد عثمان جلال فقد أخطأ في فهمه لمعنى الكلمة و دليل ذلك خطأه في ترجمتها. فقد ترجمها ب"نانا"، و يبدو كأنه اسم مستعار نادت به الضفدعة أختها. إذا فتصرف المترجم في ترجمته لهذه الكلمة لم يكن موفقا باعتبار أنه لم ينقل المعنى المراد منها بل نقل معنا خاطئا (un faux sens). لكن الجانب المشرق في هذه الترجمة أنها لم تعبر عن المعنى العكسي للمعنى المقصود (Le contresens) أو اللامعنى (Le non-sens).

" Le faux sens est une erreur moins grave qu'un contresens ou un non-sens, car il ne dénature pas complètement le sens du texte de départ." [2]

"المعنى الخاطئ" هو خطأ أقل فداحة من "المعنى العكسي" أو "اللّامعنى"، ذلك لأنه لا يحرف بصفة كلية معنى النص المصدر." (ترجمتنا)

(1) http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nenni/54135, 19/08/2014, 21:00

(2) André Dussart, Faux sens, contresens, non-sens… un faux débat ?, Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 50, n° 1, 2005, p. 109

- **النموذج الثالث:**

لقد استخدم لافونتين في هذا المقطع كلمة "chevance"، و هي كلمة فرنسية قديمة تحمل معنيين. أما المعنى الأول فهو كل ما يرثه المرء عن آباءه. و أما المعنى الثاني فهو مال المرء و ثروته،[1] و هو المعنى المقصود في هذا المقطع. و دليل ذلك استخدام الكاتب في مقطع سابق من الخرافة كلمة " son bien" و التي تعني "ماله أو ثروته."[2]

و قام كل من بشير مفتاح و محمد عثمان جلال بحذف البيت الذي يحتوي على هذه الكلمة من ترجمتها (Et rendre sa chevance à lui-même sacrée). و يعني المقطع أن هذا البخيل قد قام بحرمان نفسه من ثروته و ماله. و سبب هذا الحذف هو أن المعنى المراد من البيت جاء واضحا في الترجمة حتى من دون ذكره.

و ترجم بشير مفتاح كلمة "chevance" ب"المال" و ترجمها محمد عثمان جلال ب"الفلوس" و هي كلمة تستخدم في المجتمع المصري للتعبير عن النقود أو المال أو الثروة. و يسعى بهذه الترجمة مرة أخرى إلى نقل الخرافة إلى الأجواء المصرية.

(1) http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/chevance/, 19/08/2014, 21:30

(2) سهيل إدريس، المنهل (قاموس فرنسي-عربي)، ص 147

4.2 المستوى الجمالي "Le niveau esthétique":

تشكل الصور البيانية و المحسنات البديعية "Les figures de style " أحد أكثر التحديات التي تواجه المترجم أثناء عملية نقل النصوص، و ذلك لأنها تتطلب فهما عميقا للغة المصدر يمكنه من فك رموزها و استيعابها، و إتقانا جيدا للغة الهدف يمكنه من إيجاد مكافئات لها محاولا بذلك أن يحدث أثرا جماليا مكافئا.

و سنقوم في هذا المستوى بتحديد بعض الصور البيانية و المحسنات البديعية " Les figures de style" التي قام لافونتين بتوظيفها في خرافاته، ثم نقوم بدراسة مدى قدرة المترجمين على إحداث تأثير جمالي مكافئ سواء بالالتزام بنفس الصور و المحسنات التي وردت في المقاطع الأصلية أو باستخدام صور و محسنات مغايرة.

F.S	Jean de la fontaine	بشير مفتاح	محمد عثمان جلال
Périphrase	« Que faisiez-vous au temps chaud ? Dit-elle à cette emprunteuse. (la cigale et la fourmi)	"ماذا قدمت زمان الحر؟" سألت من خاف قدوم القر (النملة و الصرصور)	ماذا فعلت في حصيد قد مضى قال لها كان زمان و انقضى (الصرار و النملة)
	Et couverts d'une peau vermeille (le renard et les raisins)	فغطاه أحمر قرمزي مستعر (الثعلب و العنب)	و شاهد العنقود في لون كلون الذهب و غيره من جنبه أسود مثل الرطب (الثعلب و العنب)
Métaphore	Dans le cristal d'une fontaine Un cerf se mirant autrefois (Le cerf se voyant dans l'eau)	رأى الأيل فوق الماء مظهر صورته (الأيل يرى على الماء صورته)	و مر بالبركة و هو آت و كانت البركة كالمرآة (المها الذي نظر نفسه في الماء)

	Et ne pouvais qu’avec peine Souffrir ses jambes de fuseaux (Le cerf se voyant dans l’eau)	"فما أبعد الفرق الملاحظ نسبة بما بين رأسي في الجمال و أرجلي (الأيل يرى على الماء صورته)	و نظر السيقان فازداد غضب لأنها يابسة مثل الخشب (المها الذي نظر نفسه في الماء)
Synecdoque	Il avait dans la terre une somme enfouie (l’avare qui a perdu son trésor)	قد كان خبأ تحت الأرض مكسبه (البخيل الذي ضيع ماله)	و كل ما جمعه يخفيه في طابق كل الفلوس فيه (البخيل ضيع كنزه)
Antithèse	Nous faisons cas du beau, nous méprisons l’utile (Le cerf se voyant dans l’eau)	نفضل في كل الأمور جميلها و نحتقر الأجدى بدون تعقل (الأيل يرى على الماء صورته)	و قل وقعت بالذي أعجبك يا أيها البهيم ما أعجبك (المها الذي نظر نفسه في الماء)
	nuit et jour à tout venant Je chantais, ne vous déplaise. (la cigale et la fourmi)	فأجاب: "أغني ليل نهار، أوليس يروق لسمع المار !؟". (النملة و الصرصور)	كنت أغني للحمير القمص (الصرار و النملة)
Gradation	Voilà mon homme aux pleurs : il gémit, il soupire. Il se tourmente il se déchire (l’avare qui a perdu son trésor)	عاد البخيل فلم يعثر على ماله تمزق القلب حزنا و اشتكى باكيا (البخيل الذي ضيع ماله)	فصاح بل جن و ضل عقله (الترادف) و بل الخد بماء المقلة (البخيل ضيع كنزه)

Personnification	« Hé ! bonjour, monsieur du Corbeau. Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau ! Sans mentir, si votre ramage Se rapporte à votre plumage, Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois. » (le corbeau et le renard)	"خير صباحك يا حسن إني وجدتك رائعا إسمع لرأيي في العلن: إن كان صوتك في الصفا بجميل ريشك يقترن اجزم بأنك في سماء الغاب عنقا ذا الزمن (الثعلب و الغراب)	و قال يا غراب يا ابن قيصر وجهك هذا أم ضياء القمر و حرمة الود الذي بيننا محبة فيك أتيت ههنا و ها أنا أرجوك أن تغني عسى بك الهم يزول عني (الثعلب و الغراب)

❖ La périphrase :

"Figure de style qui consiste à dire en plusieurs mots ce qui pourrait se dire en un seul"[1]

"و هي محسن أسلوبي يقوم على التعبير بكلمات كثيرة أو بجملة عما يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة."

(ترجمتنا)

و تقابل "La périphrase " بهذا المفهوم "الكناية" في اللغة العربية. " و الكناية من ألطف الأساليب و أدقها، و هي أبلغ من الحقيقة و التصريح لأن الانتقال فيها يكون من الملزوم إلى اللازم فهو كالدّعوى ببيِّنة".[2]

(1) Les figures de style et les procédés littéraires, Théorie et exercices, http://tinyurl.com/docs-grammaire, Septembre 2007, 15/07/2014, 23 :00

(2) أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 208

و قد حدد "محمد الصاوي الجويني" أربعة أغراض تأتي الكناية لتحقيقها و هي: تصوير المعنى تصويرا واضحا و يكون بمعنى الحجة له، و تحسين المعنى و تجميله مع تعمية الأمر على السامعين و إيهامهم، و تهجين الشيء و التنفير منه، و العدول عن ذكر الشيء بلفظه الدال عليه لهجنته إلى لفظ آخر يدل عليه من غير استكراه و لا نفور منه.[1]

- **النموذج الأول:**

استخدم لافونتين في هذا المقطع التعبير "temps chaud" كناية عن فصل الصيف "L'été".

و قد ترجم كل من بشير مفتاح و محمد عثمان جلال الكناية بالكناية. فعبر الأول عن فصل الصيف ب "زمان الحر" و عبر عنه الثاني ب "حصيد قد مضى"

- **النموذج الثاني:**

قام لافونتين في هذا المقطع باستخدام التعبير "Et couverts d'une peau vermeille " أي "قشرته قرمزية اللّون"، كناية عن نضج عنقود العنب.

و قد عبر بشير مفتاح في ترجمته عن نضج العنب بأن قال :" فغطاه أحمر قرمزي مستعر". فشبه شدة احمرار الغطاء بالنار المستعرة، و استعار النار للغطاء و حذفها و رمز إليها بشيء من لوازمها و هي السّعير. و بهذا المفهوم تكون الصورة البيانية التي استخدمها المترجم هي "الاستعارة المكنية". و بذلك يكون بشير مفتاح قد تصرف في ترجمته للكناية في هذا المقطع، لكنه حافظ على الناحية الجمالية فيه مثلما حافظ على المعنى المستوعب منه.

(1) محمد الصاوي الجويني، البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، 1993، ص 53

أما محمد عثمان جلال فقد عبر عن نضج العنب بقوله "العنقود في لون كلون الذهب" و "أسود مثل الرطب". فشبه لون العنقود بلون الذهب، فلون العنقود مشبه، و الذهب مشبه به، و الكاف أداة التشبيه، و النضج وجه الشبه. كما شبه سواد العنقود بالرطب، فسواد العنقود مشبه، و الرطب مشبه به، و مثل أداة التشبيه، و النضج وجه الشبه. و اجتماع هذه الأركان لا يكون إلا في صورة بيانية واحدة و هي "التشبيه". و بذلك يكون محمد عثمان جلال أيضا قد تصرف في ترجمة الكناية في هذا المقطع، لكنه كذلك استطاع أن يحدث أثرا جماليا مكافئا محافظا على المعنى المقصود في المقطع الأصلي.

❖ **La métaphore** :

"Figure de style qui est une comparaison abrégée. II y a deux termes dont l'un est réel et l'autre imaginaire, mais le mot de liaison n'y est pas."[1]

"و هي محسن أسلوبي عبارة عن تشبيه مختصر حذفت أداة التشبيه منه، أحد طرفيه حقيقي و الآخر خيالي." (ترجمتنا)

و بهذا التعريف، فإن "La métaphore" تقابل "الاستعارة" في اللغة العربية. "فالاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، لكنها أبلغ منه. و أركان الاستعارة ثلاثة، مستعار منه (المشبه به) و مستعار له (المشبه) و يقال لهما الطرفان، ومستعار (اللفظ المنقول). و لا بد فيها من عدم ذكر وجه الشبه و لا أداة التشبيه."[2]

(1) Les figures de style et les procédés littéraires, Théorie et exercices, http://tinyurl.com/docs-grammaire, Septembre 2007, 15/07/2014, 23 :00

(2) أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 183

و تعرف الاستعارة على أنها نوع من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائما بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي.[1]

و يرى "نيومارك" "NewMark" أنه بالإمكان أن تترجم الاستعارة مع مدلولها لتصبح الترجمة في هذا الحال ترجمة معجمية "gloss translation" و لكن يتم ذلك فقط إذا تكررت الاستعارة في النص مما يدل على ضرورة نقلها و إيضاح مبتغاها و كذلك إظهار الجانب الفني فيها.[2] أما يوجين نيدا فلا يرى إشكالية في ترجمة الاستعارة بغير الاستعارة، و يقول في ذلك:

" Some persons object to any shift from a metaphor to another, a metaphor to a simile, or a metaphor to a nonmetaphor, because they regard such an alteration as involving some loss of information. However, the same persons usually do not object to the translation of a nonmetaphor by a metaphor, for such a change appears to increase the effectiveness of the communication."[3]

"يعارض البعض كل انزياح في ترجمة الاستعارة، كاستبدالها بتشبيه أو بغير استعارة لأنهم يرون في ذلك سببا لبعض الخسارة في المعلومة. في حين أن هؤلاء لا يعارضون عادة ترجمة غير الاستعارة بالاستعارة لأنهم يرون في ذلك زيادة في فاعلية العملية التواصلية." (ترجمتنا)

(1) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2006، ط1، ص 120

(2) بيتر نيومارك، إتجاهات في الترجمة: جوانب من نظريات الترجمة، ترجمة محمود إسماعيل صيني، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، 1986، ص 169/168

(3) Nida, E, Towards a Science of Translating. Leiden: Brill, 1964, P. 220

- **النموذج الأول:**

تكمن الاستعارة في هذا المقطع في قول لافونتين "le cristal d'une fontaine". فهو يصور لنا في هذا المقطع أيلا ينظر إلى نفسه في "زجاج صاف لنبع ماء". و أصل هذه الاستعارة " une fontaine pure comme le cristal". فطرفي التشبيه هما "une fontaine" و " le cristal"، أما أداة التشبيه فقد حذفت.

وقد قام بشير مفتاح بنقل نفس المعنى المتمثل في رؤية الأيل لنفسه في الماء، لكن خلى تعبيره من أي صورة بيانية أو محسن بديعي. و قام بتصرفه بوأد ذلك الأثر الجمالي الذي ظهر جليا في المقطع الأصلي.

أما محمد عثمان جلال فتصرفه كان بأن قابل الاستعارة بالتشبيه فقال "و كانت البركة كالمرآة". و الغرض من هذا التشبيه هو بيان قدرة مياه البركة على عكس صور الأشياء. و هو بذلك حافظ على المعنى المقصود لكنه لم يحافظ على نفس المستوى الجمالي باعتبار أن الاستعارة أبلغ من التشبيه و ذلك كما ذكرنا في تعريف الاستعارة. لكن ترجمة الاستعارة بالتشبيه يزيل الغموض عن المعنى و يبعد القارئ عن الاستنتاجات الخاطئة و هو المفهوم الذي يدعو له "نيومارك" "NewMark" عندما يقترح ترجمة الاستعارة بالتشبيه لدرء الغموض، كما هو الحال مع العبارة "C'est un renard" التي يرى أنه من الأجدر ترجمتها "إنه ذكي و مخادع مثل الثّعلب".[1]

(1) المرجع السابق، ص 173

- **النموذج الثاني:**

يعبر الأيل في هذا المقطع عن استيائه من أرجله بقوله "jambes de fuseaux". و هذه استعارة و أصلها "Des jambes maigres comme des fuseaux"، فطرفي التشبيه هما "jambes" و "fuseaux"، أما أداة التشبيه فقد حذفت.

و لم يقم أي من المترجمين باستخدام الاستعارة للتعبير عن هذا المقطع.

فأمّا بشير مفتاح فاستخدم محسنا لفظيا يسمى "الاكتفاء" للتعبير عن المعنى المقصود في هذا المقطع. "و الاكتفاء أن يحذف الشاعر من البيت شيئا يستغني عن ذكره بدلالة العقل عليه."[1] فبالنّظر إلى البيت الذي كتبه المترجم:

فما أبعد الفرق الملاحظ نسبة   بما بين رأسي في الجمال و أرجلي

يمكن أن نستدل بأن ما قام الشاعر بحذفه هو "في القبح":

فما أبعد الفرق الملاحظ نسبة   بما بين رأسي في الجمال و أرجلي في القبح

و ما حذفها إلا لإمكانية الاستدلال عليها بإعمال العقل. أضف إلى ذلك بأنه بإضافة الكلمة الّتي حذفها الشاعر سيختل وزن البيت. إذًا فلغة المترجم الشعرية التي تحتم عليه المحافظة على وزن البيت من جهة، و قافية القصيدة من جهة أخرى.

و أمّا محمد عثمان جلال فقد استخدم "التشبيه" للتعبير عن المعنى المقصود. و كان ذلك بِقَوله على لسان الأيل في وصفه سيقانه بأنها "يابسة مثل الخشب". أما الغرض مِن هذا التشبيه فهو التشويه

(1) أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 253

و التقبيح. و كما في النموذج الأول فقد حافظ المترجم على المعنى المراد من المقطع لكنه لم يحافظ على نفس المستوى الجمالي.

❖ **La synecdoque** :

"C’est une forme de métonymie qui consiste à remplacer un mot par un autre terme avec lequel il entretient un rapport d’inclusion".[1]

"هي نوع من أنواع المجاز المرسل تقضي بإحلال مفردة مكان أخرى تتضمن المقصود منها." (ترجمتنا)

و يعتمد المجاز المرسل على عكس الاستعارة على علاقة مع المعنى الحقيقي ليست الشبه بل القرينة، و قرائن المجاز كثيرة عدها البعض إلى الثلاثين و أهمها: السببية و المسببية و الجزئية و الكلية و اعتبار ما كان و اعتبار ما سيكون و المحلية و الحالية و الآلية و المجاورة.[2]

و بهذا التعريف فإن "La synecdoque" توافق المجاز المرسل في اللغة العربية في علاقة من علاقاته و هي "الكلية". "و الكلية هي كون الشيء متضمنا للمقصود و غيره."[3]

و الغرض من المجاز المرسل هو تأدية المعنى بإيجاز، و أغلب ضروب المجاز المرسل لا تخلو من مبالغة بديعية، ذات أثر في جعل المجاز رائعا خلابا، فإن إطلاق الكل على الجزء مبالغة، و مثله إطلاق الجزء و إرادة الكل.[4]

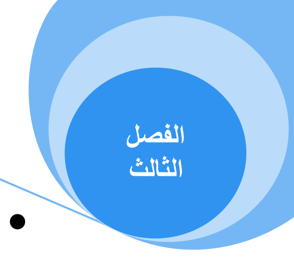
---

(1) Les figures de style et les procédés littéraires, Théorie et exercices, http://tinyurl.com/docs-grammaire, Septembre 2007, 15/07/2014, 23 :00

(2) عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص-ص 109.114

(3) أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 179

(4) المرجع نفسه، ص 182



- **النموذج الأول:**

عندما قال لافونتين بأن البخيل كان له تحت الأرض مبلغ من المال مدفونا "Il avait dans la terre une somme enfouie" فهو لم يقصد هنا كل الأرض و لكن فقط جزء يسير منها.

و عبر بشير مفتاح عن نفس الفكرة فقال: " قد كان خبأ تحت الأرض مكسبه" أي قطعة من الأرض. و هذا مجاز مرسل علاقته "الكلية" و القرينة فيه حالية، و هي استحالة طمر المال تحت كل الأرض.

و ترجم محمد عثمان جلال المقطع بقوله:

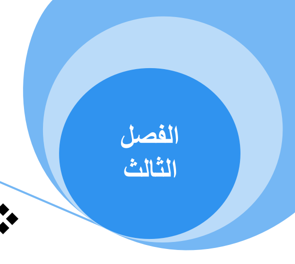
و كل ما جمعه يخفيه   في طابق كل الفلوس فيه

و يمكن أن نستدل على معنى كلمة "طابق" من خلال البيت الذي قال فيه:

جاء إلى الحفرة ليلا يسعى   و رفع الطابق عنها رفعا

فالطابق هو الشيء الذي استخدم البخيل كغطاء للحفرة. فالمقصود إذن أن إخفاء المال كان في الجزء المغطى من الأرض و ليس في الغطاء بحد ذاته. و هذا مجاز مرسل و علاقته الحالية و هي كون الشيء حالّا في غيره.[1]

(1) المرجع السابق، ص 180



❖ **L'antithèse** :

"Opposition faite, dans la même phrase, entre deux expressions ou deux mots exprimant des idées contraires."[1]

"و هي أن تأتي في الجملة الواحدة بمعنيين أو كلمتين متضادين" (ترجمتنا)

أما الإتيان بمعنيين متضادين فهو ما يوافق "المقابلة" في اللغة العربية. و الفرق بين "L'antithèse" و "المقابلة" هو أنه لا يشترط الترتيب في الأولى و لكنه يشترط في الثانية.

و أما الإتيان بكلمتين متضادّتين فهو ما يوافق "الطباق" في اللغة العربية.

- **النموذج الأول**:

عبر لافونتين في هذا المقطع عن معنيين متضادين. فجاء المعنى الأول في قوله: " Nous faisons cas du beau"، و جاء المعنى الثاني في قوله: " Nous méprisons l'utile"

و كذلك عبر بشير مفتاح في ترجمته لهذا المقطع عن معان متقابلة فقال:

نفضل في كل الأمور جميلها   و نحتقر الأجدى بدون تعقل

لكن تقابل هذه المعاني لم يكن على الترتيب و هو شرط أساسي لصحة المقابلة. لذلك جاءت ترجمة بشير مفتاح محافظة على المعنى المقصود لكنها خالية من أي محسن بديعي من شأنه أن يعادل محسن المقطع الأصلي من الناحية الجمالية.

---

(1) Les figures de style et les procédés littéraires, Théorie et exercices, http://tinyurl.com/docs-grammaire, Septembre 2007, 15/07/2014, 23 :00

أما محمد عثمان جلال فلم يقم بترجمة هذا المقطع من الخرافة و عبر فقط عن معناه بطريقة ضمنية في قصيدته المترجمة.

- **النموذج الثاني**:

عبر لافونتين في هذا المقطع عن كلمتين متضادتين و هما "jour" و "nuit".

و حافظ بشير مفتاح في ترجمته على نفس المحسن المعنوي و هو الطباق، بأن جمع بين اسمين متضادين و ذلك في قوله :"كنت أغني ليل نهار".

أما محمد عثمان جلال فقد خلت ترجمته من أي محسن معنوي كما أنه لم يعبر بترجمته عهن المعنى المقصود في المقطع الأصلي و المتمثل في قضاء الصّرصر وقته كله في الغناء و ذلك لأنه عبر عن هذه الفكرة في مقدمة قصيدته عندما قال:

و كان قضى الصيف في الغناء   و ما سعى في ذخرة الشتاء

❖ **La gradation** :

"C'est une énumération de termes organisée de façon croissante ou décroissante."[1]

"و هي تعديد كلمات وترتيبها تصاعديا أو تنازليّا". (ترجمتنا)

(1) Les figures de style et les procédés littéraires, Théorie et exercices, http://tinyurl.com/docs-grammaire, Septembre 2007, 15/07/2014, 23 :00

و يقترب معنى "La gradation" في اللغة الفرنسية من معنى "التّرادف" في اللغة العربية. و الترادف هو اتفاق كلمتين أو أكثر في المعنى مع الاختلاف في اللفظ. و لا يشترط في الترادف ترتيب الكلمات سواء أكان ذلك بشكل تصاعدي أو تنازلي.

- **النموذج الأول:**

قام لافونتين في هذا المقطع باستخدام أربعة أفعال و هي على الترتيب الذي جاءت به : gémit (تأوّه)، soupire (تحسّر)، se tourmente (عذّب نفسه)، se déchire (مزّق نفسه).

و نلاحظ هنا أن الأفعال جاءت مرتبة على حسب معانيها ترتيبا تصاعديا. و المقصود من ذلك تبيان انتقال حال البخيل من سيء إلى أسوء.

و عبّر بشير مفتاح في ترجمته عن سوء حال البخيل بقوله: "تمزق القلب حزنا و اشتكى باكيا". و المعروف أن القلب لا يتمزق من حزن، و إنما أراد المترجم بذلك التعبير عن شدة الحزن. و يسمّى هذا المحسن المعنوي "المبالغة وهي أن يدعي المتكلم لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف حدا مستبعدا أو مستحيلا."(1)

و بهذه الترجمة لم يحافظ بشير مفتاح على المعنى الذي أراده لافونتين لكنه في نفس الوقت لم يزح عنه كثيرا، أضف إلى ذلك أنه حافظ على المستوى الجمالي للمقطع.

و عبّر محمد عثمان جلال عن سوء حال البخيل في ترجمته بقوله: "فصاح بل جن و ضل عقله".

و الملاحظ من خلال الترجمة أن محمد عثمان جلال أراد أن يوافق في ترجمته المقطع الأصلي من حيث الشكل و المعنى و المستوى الجمالي. فعدّد كما جاء في المقطع الأصلي أفعالا تعبر عن دخول البخيل في

(1) أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص 230

حالة هستيرية. و الغرض من هذا التّعداد هو تأكيد المعنى عن طريق تكراره بلفظ جديد و هو ما يسمى ب "الترادف".

❖ **La personnification** :

"Figure de style dans laquelle on prête tout ce qui appartient à l'humain (gestes, paroles, sentiments, etc.) à des êtres inanimés, à des animaux, à des choses."(1)

"و هو محسن أسلوبي ننسب فيه كل ما يخص البشر من أفعال و أقوال و أحاسيس و غير ذلك إلى الجماد و الحيوان و الأشياء." (ترجمتنا)

و لا تكاد أي خرافة من خرافات لافونتين تخلو من هذا المحسن الأسلوبي و ذلك لأن الخرافة في الأساس تقوم على إنطاق الحيوان و النبات و الجماد و إلباسهم لباس البشر. لذلك سنكتفي بعرض بعض المقاطع من خرافة "le corbeau et le renard" باحثين عن أدلة التشخيص (personnification) فيها.

فمن صفات البشر التي نسبت إلى الثعلب في هذا المقطع من خرافة لافونتين هو إلقاؤه التحية على الغراب (bonjour)، و استخدامه في حواره معه الضمير (vous) لإظهار الاحترام، و قوله له بأنه لا يكذب (sans mentir) و غيرها.

و بما أن الخرافة تقوم على التشخيص فكذلك ترجمة الخرافة تقوم عليه، و هو ما يظهر جليا في ترجمتي بشير مفتاح و محمد عثمان جلال لهذا المقطع و لكل الخرافات.

(1) Les figures de style et les procédés littéraires, Théorie et exercices, http://tinyurl.com/docs-grammaire, Septembre 2007, 15/07/2014, 23 :00

فالثعلب في ترجمة بشير مفتاح كما في المقطع الأصلي يلقي التحية (خير صباحك)، و يعبر عن رأيه (اسمع لرأيي في العلن)، و يقسم لكي يصَدّق (أجزم).

و كذلك الأمر نفسه بالنسبة لترجمة محمد عثمان جلال التي يتكلم فيها الثعلب (قال)، و يقسم (و حرمة الود الذي بيننا)، و يتوسل (أرجوك)، و يحس (عسى بك الهم يزول عني).

5.2 مستوى الوزن "Le niveau des mesures des vers":

"إن مترجم الشعر يحاول أم نحن نتوقع منه أن يحاول إيجاد الإيقاع الذي ينقل معنى الإيقاع في اللغة المنقول منها، أي أنه لن يأتي بالقوالب الصوتية نفسها و التي ترتبط بالكلمات الأصلية، و لكنه مثلما يحل الكلمات العربية محل الكلمات الأجنبية سوف يحل إيقاعا عربيا محل الإيقاع الأجنبي. و مثلما يجد من الصعب عليه أن يأتي بكلمة تترادف ترادفا كاملا مع الكلمة الأصلية، سيتعذر عليه إيجاد الإيقاع الذي يعادل تماما الإيقاع الأصلي. فلكل لغة إيقاعاتها، و لكل إيقاع أصوله و تنويعاته."[1]

و يكمن الإشكال في الاختلاف النوعي بين الانجليزية و العربية في أصول الإيقاع الشعري. "فالعربية ذات إيقاعات كمية أي تعتمد على عدد الحروف السواكن و المتحركة جميعا باعتبارها أصواتا تطرق الأذن بغض النظر عن النبرِ، أي الضغط على البعض دون البعض."[2] أما الإيقاع في اللغة الفرنسية "فيقوم ما يسمى بالأهجية اللفظية (la syllable) و هي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المد، و يسمون هذه الأهجية "أقداما" (des mètres). و تنقسم بحور الشعر عندهم على

(1) محمد عناني، مرجع سابق، ص 96
(2) المرجع نفسه، ص 97

حسب أعداد الأقدام في البيت (un vers) و على حسب أعداد الأبيات في القطعة الشعرية (la strophe) و على عدد المقاطع الشعرية.[1]

و لقد استخدم لافونتين الوزن الحر "le vers libre" لكتابة خرافاته. "هذا الوزن الذي يرجع الفضل في اكتشافه في الفرنسية إليه".[2] "فإذا قرأنا إحدى قصائده لفت نظرنا دقة حسه الموسيقي الذي استطاع به أن يختار ألفاظه و يؤلف بين أنغامه، ثم لفت نظرنا أن الشاعر لا يتقيد فيها بوزن واحد، بل يكثر من الأوزان و يختار لكل فكرة أصلحها، و ما أكثر ما تتنوع الأفكار عند شاعر الأمثال، فللفكرة القريبة الوزن الخفيف السريع، و للفكرة الخطيرة الوزن الطويل المكيث".[3] و يقول تيودور دي بانفيل " théodore de banville": "إن هذا المزيج الوثيق بين الأوزان، حيث يتغير لباس الفكرة حسب الفكرة نفسها، و حيث تشيع الانسجام و التناغم قوة الحركة الخفية، تلك هي الكلمة الأخيرة للفن العالم الدقيق، الذي يسبب لك الدوار مجرد النظر إلى ما يعترضه من صعاب".[4] و يقول أيضا :"إن الوزن الحر هو أروع ما ابتدعته قريحة لافونتين: فبفضل هذه الأوزان التي تتغير إلى ما لا نهاية له، استطاع أن يحيي المناظر و أن ينوع الألوان. إنها هي التي تفتن خيال الكبار و الصغار، و هي التي تثبت المنظومات الخرافية في ذاكرتهم. و بفضلها أصبح ذلك القصصي العابث من أكبر الشعراء في فرنسا".[5]

و قد أراد بشير مفتاح مجاراة لافونتين في تنويع الأوزان. فاعتمد الكامل في خرافة "النملة و الصرصور" و "الثعلب و الغراب"و "الثعلب و العنب":

(1) الدكتور إبراهيم الحاوي، مرجع سابق، ص24
(2) حسيب الحلوي، مرجع سابق، ص 593
(3) المرجع نفسه، ص 593
(4) المرجع نفسه ، ص 593
(5) المرجع نفسه، ص 594



(النملة و الصرصور)

غَنَّى الصُّرْصُورُ طِوَالَ الصَّيْف   فَأَتَاهُ البَرْدُ وَلَمْ يَرَ كَيْـــــف

0/0/0/0///0/0/0/0/   0/0///0///0/0/0///

مُتْفَاعِلْ مُتْفَعِلُنْ مُتْفَاعِلْ   مُتَفَاعِلْ مُتْفَعِلُنْ مُتْفَاعِلْ

(الثعلب و الغراب)

بِالْجُبْنِ فِي مِنْقَـــــارِهِ   وَقَفَ الْغُرَابُ عَلَى فَنَنِ

0//0/0/0//0/0/   0//0///0//0///

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ   مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

(الثعلب و العنب)

أَحَدُ الثَّعَالِبِ قِيلَ عَنْـهُ مَدَّعٍ   وَ الْبَعْضُ قَالُوا هُوَ ذُو فِطَنٍ حَذِرْ

0//0//0//0///0//0///   0//0///0///0/0//0/0/

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفِعِلُنْ   مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

و الخفيف في "الضفدعة التي تسعى لتصبح أضخم من الثور":

رَأَتِ الثَّوْرَ ضِفْدَعَهِ	مُغْرِيَ الْقَدِّ رَائِعَــا
0//0//0/0///	0//0//0/0//0/
فَعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِلُنْ

و البسيط في "البخيل الذي ضيع ماله":

مِلْكِيَّةُ الشَّيْءِ فِي اسْتِعْمَالِهِ تَقِفُ	إِنِّي أُسَائِلُ مَنْ بِالْجَمْعِ قَدْ شُغِفُوا
0////0/0/0//0/0//0/0/	0///0//0/0/0///0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُ فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

و الطويل في "الأيل يرى على الماء صورته":

عَلَى الْأَرْجُلِ اسْتَعْلَى وَ عَاقَ أَدَاءَهَا	وَ فِيــــــهَا عَلَى الْأُخْرَى نَجَاةُ الْأَيَائِـلِ
0//0///0//0/0/0//0/0//	0//0//0/0//0/0/0//0/0//
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

أما محمد عثمان جلال فقد اعتمد بحر الرجز في كل الخرافات السابقة الذكر:

(الصرّار و النملة)

حِكَايَةٌ مَوْضُوعُهَا صَــــــرَّارُ	أَوْدَى بِهِ الْجُوعُ وِ الانْتِظَارُ
0/0/0/0//0/0/0//0//	0/0//0///0/0//0/0/
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

(الغراب و الثعلب)

كَانَ الْغُرَابُ حَطَّ فَوْقَ شَجَرَهْ	وَ جُبْنَةٌ فِي فَمِـــــــهِ مُدَوَّرَهْ
0////0//0//0//0/0/	0//0/////0/0//0//
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُ مُتَفْعِلُنْ

(الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور)

عَنِّي اسْمَعُوا حِكَايَةً لِلضِّفْدَعَهْ	فَإِنَّهَا تَحْكِي مَكَـــانَ أَرْبَعَهْ
0//0/0/0//0//0//0/0/	0//0//0//0/0/0//0//
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ



(الثعلب و العنب)

حِكَايَةٌ عَنْ ثَعْـلَبْ   قَدْ مَرَّ تَحْتَ الْعِنَبْ

0/0/0/0//0//   0//0/0//0/0/

مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ   مُسْتَفْعِلُنْ مُتْفَعِلْ

(المها الذي نظر نفسه في الماء)

إِنَّ الْمَهَا وَ ذَاكَ ثَوْرُ الْوَحْشِ   قَدْ كَانَ فِي الْغَابَةِ يَوْمًا يَمْشِي

0/0/0/0//0//0//0/0/   0/0/0/0///0/0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ   مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ

(البخيل ضيع كنزه)

يَا أَيُّهَا الْبَخِيلُ مَاذَا تَصْنَـعْ   كَمْ لِلدَّنَــانِيرِ أَرَاكَ تَجْمَعْ

0/0/0/0//0//0//0/0/   0/0//0///0/0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ   مُسْتَفْعِلُنْ مُتْفَعِلُنْ مُتَفْعِلْ

و يعود سبب اعتماد محمد عثمان جلال بحر الرجز في هذه القصائد و في كل قصائده إلى أنه "بحر يسهل النظم عليه، و لهذا وقع عليه اختيار جميع العلماء الذين نظموا المتون العلمية كالنحو و الفقه

و المنطق و الطب، فهو أسهل البحور في النظم و لكنه يقتصر عنها جميعا في إيقاظ المشاعر و إثارة العواطف".[1]

6.2 ترجمة العبرة "La traduction de la morale":

إن مكانة العبرة من الخرافة كمكانة الروح من الجسد. و لما كانت العبرة بهذه الأهمية وجب على مترجم فن الخرافة أن يوليها عناية خاصة فهما و نقلا. و المعلوم أن لافونتين قد انتهج نهجا خاصا و فريدا في التعبير عن تلك العبر و الدروس الأخلاقية، فكان يبينها في خرافات و يضمرها في أخرى، و لم يجعل لها موضعا في نهاية الخرافة شأنه شأن من سبقه من كتاب الخرافات، و إنما جعل موضعها في أول الخرافة حينا، و في وسطها أو نهايتها حينا آخر حسب ما يتطلبه الموقف.

و سنقوم في الجدول الموالي بعرض العبر و الدروس الأخلاقية التي ساقها لافونتين في الخرافات التي حددناها كعينة للدراسة، فإذا كانت العبرة مضمرة في الخرافة تركنا الخانة المخصصة لكتابتها فارغة، ثم نقوم بمقابلة كل عبرة بترجمتيها. و الغرض من ذلك هو محاولة فهم كيفية تعامل المترجمين مع ترجمة هذه العبر.

الأمثلة	Jean de la fontaine	بشير مفتاح	محمد عثمان جلال
01	(la cigale et la fourmi)	(النملة و الصرصور)	واعلم بأن السعي في الذخيره يدفع كل غمة و حيرة و الدرهم الأبيض و هو في يدي ينفعني في كل يوم أسود (الصرار و النملة)

(1) الدكتور إبراهيم الحاوي، مرجع سابق، ص-ص 38.39

	Mon bon monsieur, Apprenez que tout flatteur Vit aux dépens de celui qui l'écoute (le corbeau et le renard)	يا سيدي اعلمن: يحيا الغرور على حساب الذي يعير له الأذن (الثعلب و الغراب)	من ملق الناس عليهم عاشا و أكل الجبنة و الجلاشا (الثعلب و الغراب)
02	Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages : Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs, Tout petit prince a des ambassadeurs, Tout marquis veut avoir des pages. (La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf)	هذه الأرض كم بها من شبيه بضفدعة: كغني يريد حذو عظيم ليصنعا سفراء ابتغى الأمير و لو كان يافعا و يريد المركيز لو خدما يعطى تبّعا (الضفدعة التي تسعى أن تصبح أضخم من الثور)	و هكذا ضلالها أوقعها و النفس لا تحمل إلا وسعها (الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور)
04	Fit-il pas mieux que de se plaindre ? (le renard et les raisins)	أولم يكن هذا التصرف صائبا خيرا من الشكوى لكل من اعتبر (الثعلب و العنب)	طول لسان في الهوى و قصر في الذنب (الثعلب و العنب)
05	L'usage seulement fait la possession (l'avare qui a perdu son trésor)	ملكية الشيء في استعماله تقف (البخيل الذي ضيع ماله)	فالمال إن لم ينصرف و يدخر قيمته لا شك قيمة الحجر (البخيل ضيع كنزه)
06	Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile ; Et le beau souvent nous détruit. (Le cerf se voyant dans l'eau)	نفضل في كل الأمور جميلها و نحتقر الأجدى بدون تعقل (الأيل يرى على الماء صورته)	و أنتم يا سامعي فانتبهوا لا تكرهوا شيئا عسى أن تكرهوا (المها الذي نظر نفسه في الماء)

يمكننا أن نلاحظ انطلاقا من الجدول بأن بشير مفتاح انتهج في صياغة العبر في ترجمته نفس الطريقة التي انتهجها لافونتين في صياغة العبر في خرافاته:

- فأظهرها في الخرافات التي أظهرها لافونتين فيها، و جعلها ضمنية في الخرافات التي جعلها لافونتين فيها ضمنية.
- جعل موضعها في الترجمة موازيا لموضعها في الأصل، فإن كانت في أول الخرافة في الأصل جعلها في أولها في الترجمة، و إن كانت في وسطها أبقى عليها في الوسط، و إن كانت في آخر الخرافة جعلها في آخرها.
- أضف إلى ذلك أن ترجمته للعبرة اقتربت من الحرفية فيها إلى التصرف، فكان يحاول أن يحافظ على العبرة في ترجمته كما جاءت في الأصل شكلا و مضمونا.

أما محمد عثمان جلال فقد تصرف في ترجمته لكل العبر التي جاءت في الخرافات الأصلية و ذلك بأنه:

- أظهر كل العبر في ترجمته و جعل موضعها في آخر الخرافة.
- أخذ الفكرة فقط من العبرة ثم أعاد صياغتها إما بأسلوبه الخاص و ذلك كما جاء في خرافة "البخيل الذي ضيع كنزه"[1]، و إما مقتبسا من القرآن و ذلك كما جاء في خرافتي "الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور"[2] و "المها الذي نظر نفسه في

---

(1) فالمال إن لم ينصرف و يدخر قيمته لا شك قيمة الحجر

(2) لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ، سورة البقرة، الآية 286

الماء"[1]، و إما مقتبسا من كلام المجتمع المصري ذلك كما ورد في خرافات "الصرار و النملة"[2] و "الثعلب و الغراب"[3] و "الثعلب و العنب"[4].

3. حدود التصرف في ترجمة خرافات لافونتين:

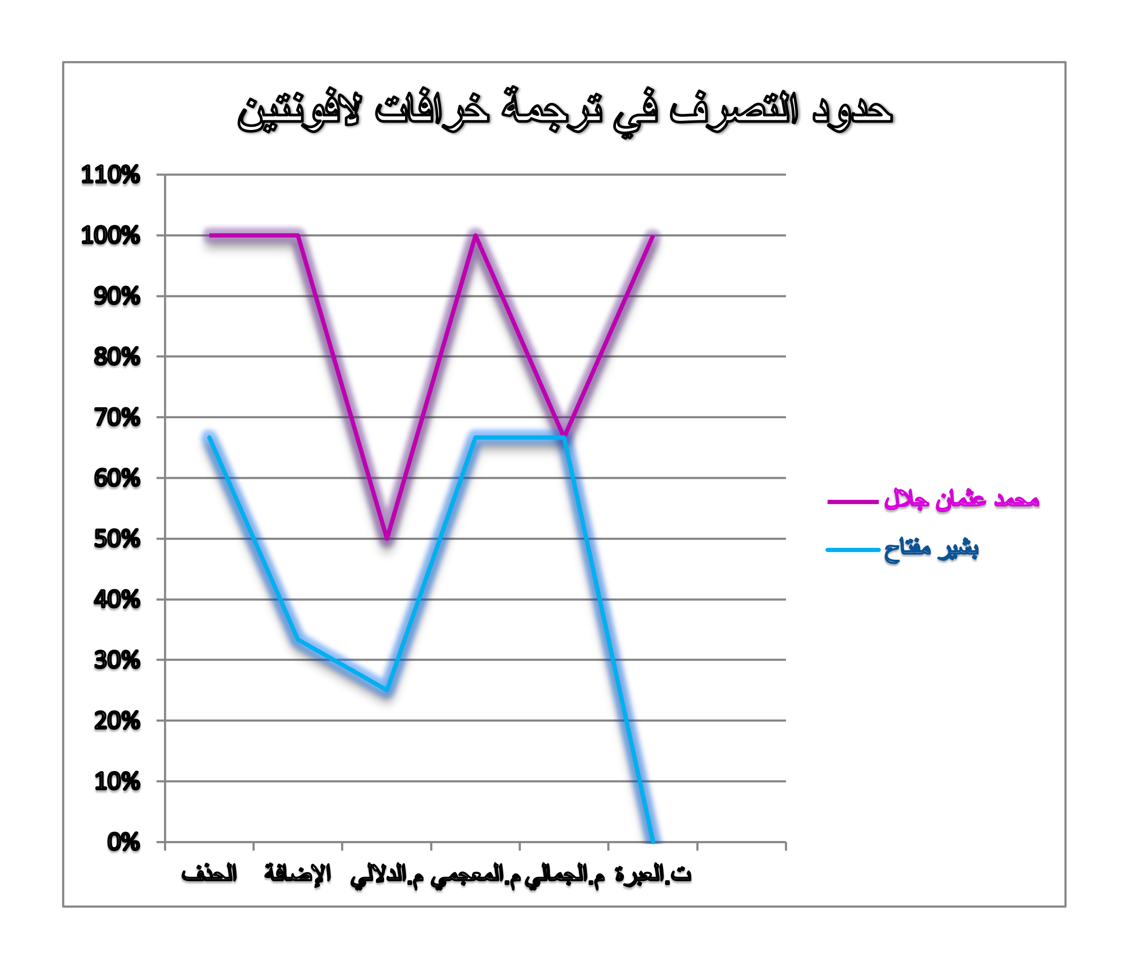
سنحاول فيما يلي أن نعرض في جدول عدد المقاطع التي تصرف في ترجمتها كل من بشير مفتاح و محمد عثمان جلال و ذلك مقارنة مع إجمالي المقاطع المذكورة في كل مستوى إلا فيما يخص المستوى الجمالي الذي نعرض فيه عدد المحسنات اللفظية و المعنوية التي تصرف المترجمين في ترجمتها مقارنة مع إجمالي المحسنات المذكورة. ثم نقوم بعد ذلك بترجمة المعطيات إلى نسب مئوية يبين مجموعها لكل مترجم نسبة تصرفه في ترجمة خرافات لافونتين. لنعتمد بعدها على نفس تلك النسب المئوية لتثبيت معالم حدود التصرف في ترجمة خرافات لافونتين و رسمها و ذلك من خلال مخطط بياني.

(1) وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ، سورة البقرة، الآية 216
(2) القرش الابيض ينفع في اليوم الاسود.
(3) عندما تدمج رقائق الفطير تصبح "جلاش"
(4) طول اللسان و قصر الذنب.

1.3 الجدول التوضيحي

		بشير مفتاح		محمد عثمان جلال	
المستوى النصي	الحذف	6/4	66,66%	6/6	100%
	الإضافة	6/2	33,33%	6/6	100%
المستوى الدلالي		4/1	25%	4/2	25%
المستوى المعجمي		3/2	66,66%	3/3	100%
المستوى الجمالي		9/6	66,66%	9/6	66,66%
ترجمة العبرة		6/0	0%	6/6	100%
المجموع			43,05%		81,94%

2.3 المخطط البياني:



3.3 نتائج قراءة المخطط:

يمكننا أن نلخص نتائج هذا المخطط البياني بالنسبة للمترجمين في النقاط التالية:

❖ **محمد عثمان جلال:**

لقد جاءت نسبة تصرف محمد عثمان جلال في ترجمته لخرافات لافونتين مرتفعة بشكل كبير و بنسبة تقدر ب 81,94%. و يمكن أن نرد ذلك إلى الأسباب التالية:

- جعله من خرافات لافونتين مادة خاما انطلق منها، فأوّلها و كيّفها و ألحقها بثقافة القارئ العربي عموما و المصري خصوصا. و يعد هذا جوهر التصرف في رأي فيني و داربلنيه. فيتمثل التصرف باعتباره تقنية ترجمية حسبهما في تغيير الإحالة الثقافية الواردة في النص الأصلي إلى ما يقابلها في ثقافة النص الهدف.[1]

و يدعو أنطوان برمان (Antoine Berman) هذا النوع من الترجمة التي ترجع كل شيء إلى الثقافة و إلى معاييرها، معتبرة كل ما يخرج عن إطارها (أي كل ماهو غريب "étranger") سلبيا، يتعين إخضاعه و تحويله إلى المساهمة في إغناء هذه الثقافة، بالترجمة المتمركزة عرقيا (traduction éthnocentrique).[2]

---

(1) محمد عناني، نظرية الترجمة الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر و التوزيع، لونجمان مصر، 2003، ص 93

(2) أنطوان برمان، مرجع سابق، ص 10

- وضعه المعنى في مقدمة أولوياته مما حتم عليه التصرف في الكلمات و هو المفهوم الذي عبر عنه برمان بقوله:

"Oui la fidélité au sens est obligatoirement une infidélité à la lettre"(1)

"إن الوفاء للمعنى هو بالضرورة خيانة للحرف" (ترجمتنا)

- إرادته بأن يجعل الخرافة نتاج ثقافة عربية مصرية إسلامية و قد ظهر ذلك جليا في ترجمته عند استخدامه ألفاظا و تعابيرا عربية و مصرية و إحالات دينية إسلامية رغبة منه في إحداث أثر في نفوس القراء العرب يكافئ ذلك الأثر الذي أحدثه لافونتين في نفوس الفرنسيين. و هي المبادئ التي تغطي الترجمة الموجهة نحو التكافؤ الدينامي.(2) و هي كذلك نفس المبادئ التي وضعها "نيومارك" لتحديد مفهوم الترجمة الإتصالية (La traduction communicative).(3)

- توجهه بعمله هذا إلى شريحة الأطفال و هو ما حتم عليه أن يعيد بناء تلك الخرافات على أسس سوسيولغوية توافق جمهور قرائها.

"Other genres, such as children's literature, require the re-creation of the message according to the sociolinguistic needs of a different readership."(4)

"هناك أنواع أخرى كأدب الأطفال تتطلب إعادة صياغة الرسالة وفقا لمتطلبات مختلف القراء السوسيولغوية" (ترجمتنا)

---

(1) BERMAN, Antoine. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. Seuil, Paris,1999. P 33

(2) يوجين نيدا، مرجع سابق، ص 321

(3) يوسف نور عوض، مرجع سابق، ص 89

(4) Mona Baker,Kirsten Malmkjaer,Ibidem. P6

- لقد أثبت محمد عثمان جلال من خلال ترجمته لخرافات لافونتين بأنه ذو معرفة واسعة بثقافة اللغتين المترجم منها و إليها. فالترجمة كما يرى "جورج مونان" "Georges Mounin " ليست عملية لسانية و حسب، و لكنها عملية تشمل جوانب لسانية و ثقافية على السواء.

"La traduction n'est pas une operation seulement linguistique, mais elle est une operation sur des faits à la fois linguistiques et culturels"(1)

❖ **بالنسبة لبشير مفتاح:**

لقد جاءت نسبة تصرف بشير مفتاح في ترجمة خرافات لافونتين ضعيفة نسبيا (43,05) مقارنة مع نسبة محمد عثمان جلال (81،94) و ذلك يمكن أن نرده إلى الأسباب التالية:

- وقوف بشير مفتاح على بعد متساو من الثقافتين المنقول منها و المنقول إليها، فلم يوطن النص المترجم (domesticate) و لم يغربه (foreignize). "إذ لا ينبغي للمترجم أبدا، بصفته وسيطا، أن ينحاز إلى واحدة من الثقافتين لأن ذلك يخل بمبدأ الوساطة و يعصف به على حد تعبير لورانس فينوتي (lawrence Venuti)"(2)
- تصرف بشير مفتاح في ترجمة خرافات لافونتين لم يكن إلا في أجزاء محددة، و هو ما يسمى بالتصرف الموضعي الذي يعرفه "Farghal" ب"أنه بشكل أساسي تقنية ترجمية توجهها مبادئ المردودية و الفعالية و يسعى المترجم من خلالها إلى بلوغ ذلك التوازن بين ما يجب تغييره و إبرازه و بين ما يجب أن إبقاؤه على حاله." (ترجمتنا)

(1) Mounin, Georges. Les problèmes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard, 1963, p234

(2) دريس محمد أمين، إشكالية ترجمة الأسماء المواقعية من منظور إستراتيجيتي التدجين (domestication) و التغريب (foreignization) في الترجمة، Jordan Journal of Modern Languages and Literature، vol 04، No 02، 2012، ص 129

"Local adaptation is essentially a translation procedure which is guided by principles of effectiveness and efficiency and seeks to achieve a balance between what is to be transformed and highlighted and what is to be left unchanged."(1)

- سعي بشير مفتاح في ترجمته إلى الحفاظ على الشكل العام لخرافات لافونتين إضافة إلى مضمونها و ذلك من خلال الالتزام بطريقة عرض الخرافة و تموضع العبرة فيها. أضف إلى ذلك التمسك باستعمال الكلمات و كذلك المعاني فيما يتعلق بسياق المصدر. و هي المبادئ التي تغطي الترجمة المتجهة نحو التكافؤ الشكلي(2) الذي عرفه "نايدا" بقوله:

"Formal equivalence focuses attention on the message itself in both form and content..."(3)

"إن التكافؤ الشكلي يركز على الرسالة في حد ذاتها شكلا و مضمونا." (ترجمتنا)

و قد جاء توجه بشير مفتاح إلى التكافؤ الشكلي نابعا من مبدأ الأمانة عنده. حيث أنه صرح بأن من الشروط التي يجب أن تتوفر في مترجم الأدب هي "أن يكون قادرا على تقمص شخصية صاحب النص أثناء عملية الترجمة، ولا يحق لأحد، مهما كان الأمر، أن يتصرف في نقل أفكار غيره، إنها أمانة ويجب عليه أن يكون وفيا وأمينا في الحفاظ عليها."(4)

(1) Mona Baker,Kirsten Malmkjaer, Ibidem. P7

(2) يوجين نيدا، مرجع سابق، ص 318

(3) Nida, U. Taber, C. The theory and practice of translation. Cité in. Munday.Jeremy.Introducing translation studies.London and Newyork.Routledge, 2001. P 41

(4) http://www.diwanalarab.com/spip.php?article35933, 20/02/2014, 19 :00

- إبقاؤه على كلمات و تعابير النص الأصلي و التي لم يحذف منها إلا ما يتصادم مع مبادئه الدينية، و قد سعى بذلك إلى نقل جوهر و روح الثقافة الأصلية، وهو ما يعد فعلا أخلاقيا يتمثل في الاعتراف بالآخر و تقبله. "و لا ينفصل هذا البعد الأخلاقي عن البعد الشعري الذي دعاه "ميشونيك" "Meshonnic" بشعرية نحو النص، و دعاه برمان بجسدية الحرف التي تسمح بإبراز أنافة و حيوية و قوة النص المترجم، أي تسمح كما قال غوته "Goethe" بتجديد شبابه."[1] و قد أحدث بذلك نوعا من الغموض و الضبابية لدى القارئ. و كان عليه أن يقوم لتجنب ذلك بإضافة هوامش تساعد القارئ العربي على فهم دلالة الكلمات التي تحمل شحنة ثقافية فرنسية.

أما العامل الذي يلتقي فيه المترجمين و الذي يعد من الأسباب الرئيسية التي تدفع المترجم إلى التصرف في ترجمته هو العامل اللغوي. فخصائص اللغة العربية الشعرية التي تختلف بشكل جذري عن خصائص اللغة الفرنسية الشعرية تفرض على المترجم أن يتصرف في ترجمته سواء أكان ذلك من ناحية الشكل أو المضمون. فسعي المترجم الدائم إلى الحفاظ على وزن القصيدة و قافيتها في اللغة العربية سيحتم عليه بشكل أو بآخر عدم الالتزام بما جاء في القصيدة الأصلية سواء أكان ذلك بالحذف أو الإضافة.

(1) أنطوان برمان، مرجع سابق، ص 12

خلاصة:

لقد قمنا في هذا الفصل من الدراسة باستثمار ما توصلنا إليه في الفصلين السابقين و قمنا باعتماد منهجية تقضي بتحديد ست قصائد كعينة للدراسة و تحديد الدراسة في عدة مستويات وهي: المستوى النصي و المستوى الدلالي و المستوى المعجمي و المستوى الجمالي و الوزن و ترجمة العبرة، ثم اختيار مجموعة من النماذج من كل مستوى و عرضها في جداول لتسهيل عملية المقارنة، لتترجم النتائج بعدها إلى نسب يتم عرضها في منحنى بياني. و قد تمكنا بعد اتباع خطوات الدراسة بتحديد أهم العوامل التي من شأنها أن توضح حدود التصرف في الترجمة الأدبية بشكل عام و ترجمة خرافات لافونتين بشكل خاص.


خاتمة

خاتمة:

لعل خرافات لافونتين تعد من الخرافات الأكثر شهرة و براعة من حيث تحقيقها لغايتي التثقيف و المتعة الفنية، و أثبت لافونتين من خلالها قدرته على الغوص في أغوار النفوس و الإحساس بالواقع فاستطاع بذلك أن يقدم لوحة كاملة عن المجتمع الإنساني. و لعل أكثر ما يميز خرافاته هو افتتانه في كتابتها مستخدما لذلك أسلوبا سلسا و أوزانا كثيرة متنوعة و ثراء لغويا تخطى اللغة القاموسية ليشمل اللهجات المحلية و لهجات العمال و أصحاب الحرف. كل هذه الخصائص جعلت خرافات لافونتين مادة مهمة و غنية من أجل محاولة التعرف على الصعوبات و التحديات التي تواجه مترجميها إلى اللغة العربية خاصة و أن لافونتين استخدم الشعر لكتابة خرافاته. و لما اتسعت الهوة بين خصائص الشعر العربي و خصائص الشعر الفرنسي خلصنا حتى قبل بداية الدراسة إلى أن المترجم العربي لن يجد في غير التصرف ملجأ لترجمة خرافات لافونتين. و وقع اختيارنا لدراستنا على ترجمتين مختلفتين لشاعرين تجمعهما الثقافة العربية و يفرقهما البلد، فالأول مصري و هو محمد عثمان جلال و الثاني جزائري و هو بشير مفتاح. و حددنا الصعوبات التي تواجه مترجم خرافات لافونتين في ثلاث نقاط: نقل رمزية الحيوانات و ترجمة الدروس الأخلاقية و ترجمة النص الشعري.

و أثبتنا فيما يتعلق بنقل رمزية الحيوانات انطلاقا من فرضية أن الحيوانات تستمد رمزيتها من خصائصها و طرائق عيشها أنه يمكن لمترجم خرافات لافونتين أن يعتمد نفس الحيوانات التي اعتمدها في خرافاته دون أن يعرض رمزيتها في الخرافة إلى التشويه. كما أثبتنا فيما يتعلق

بالدروس الأخلاقية أنها تتمحور حول قيم إنسانية عالمية لا تختلف الثقافات عليها بل تعتبر أساسا سبب وحدتها.

و أما من ناحية ترجمة النص و انطلاقا من دراستنا التحليلية النقدية لبعض النماذج و على مستويات مختلفة، خلصنا إلى أن المترجمين انتهجا مقاربتين مختلفتين لترجمة خرافات لافونتين. فقد سعى محمد عثمان جلال إلى صبغ خرافات لافونتين بطابع الثقافة الإسلامية و العربية عموما و المصرية خصوصا. و قد تجلى ذلك في تصرفه في حذف ما لا يتماشى و ثقافته و إضافة كم هائل من المفردات و التعابير التي تحيل إلى الدين الإسلامي و المجتمع العربي و المجتمع المصري. فقد اقتبس من القرآن الكريم و اقتبس من الشعر العربي الجاهلي و استخدم أمثالا و حكما مصرية. فهو لم يأخذ من خرافات لافونتين إلا الفكرة العامة للقصة و الحيوانات التي تمثل فيها. و سعى أن يكتبها بطريقة تجعل القارئ العربي يحس أنها كتبت باللغة العربية منذ البداية، أي أنه سعى إلى توطينها و نفي كل ما هو غريب في الثقافة العربية عنها. لذلك شمل تصرفه كل المستويات التي قمنا بتحديدها في الدراسة.

و أما بشير مفتاح فقد وقف على بعد متساو من الثقافة العربية و الثقافة الفرنسية. فلا هو سعى إلى توطين خرافات لافونتين و لا هو سعى إلى تغريبها. فكان تصرفه في الترجمة موضعيا و محددا في الكلمات و التعابير التي تتعارض و خلفية المترجم الدينية. أما غير ذلك فلم يجد بشير مفتاح حرجا في الإبقاء عليه كأسماء الحكماء و ألقاب الناس في المجتمع الفرنسي القديم و غير ذلك. و هذا ما أثّر بطريقة أو بأخرى على المستوى الجمالي و الشعري في

ترجمته. فعند خرافات بشير مفتاح التي نقلها عن خرافات لافونتين لا نستشعر ذلك الحس الفني و الموسيقي الذي نستشعره عند قراءة أشعار العربي، بل نحس في بعض الأحيان بالغرابة و عدم القدرة على فهم بعض التعابير. و يعد ذلك من آثار التغريب في الترجمة التي تسعى إلى عدم طمس معالم النص الأصلي.

و عليه فإننا نرى من خلال هذه الدراسة المتواضعة أن على مترجم خرافات لافونين أن يكون شديد الاطلاع على الثقافة الفرنسية و الثقافة العربية و على كفاءة عالية و تمكن كبير من اللغة الفرنسية و اللغة العربية و أن يكون ملما بخصائص الشعر الفرنسي و العربي على السواء.

كما أردنا من خلال بحثنا أن نضيف نقطة لصالح أولئك الذين آمنوا بإمكانية ترجمة الشعر و دعّموا مترجميه بالنظريات و التقنيات التي تساعدهم على تجاوز التحديات التي تواجههم أثناء ترجمة النصوص الشعرية.

و أخيرا، فإنا نأمل أن يكون في هذا البحث المتواضع دافعا و لو كان بسيطا لطلاب الترجمة الذين يرون في ترجمة أو دراسة الأعمال الشعرية بمختلف أنواعها و ألوانها مهمة معقدة و شبه مستحيلة.

تلك هي التطلعات التي نطمح لبلوغها بهذا العمل المتواضع الذي لم يخل من الأخطاء و لم يحط بجميع جوانب الدراسة في موضوع حدود التصرف في الترجمة الأدبية و ذلك لعمق الموضوع و تشعبه من جهة، و لضيق المساحة التي تفرضها منهجية الدراسة من جهة أخرى.


ملخص

ملخص:

إن من فطرة الإنسان التي خُلق عليها سعيه الدائم إلى الاطلاع و التعرف على مختلف الشعوب و الثقافات التي تحيط به. و لطالما كانت الترجمة سبيله لتحقيق مراده. و يتجلى هذا السعي في الكم الهائل من الكتب و الأعمال العلمية و الأدبية و الفلسفية التي قام الإنسان بترجمتها على مختلف العصور. و لعل أدب الخرافة يعد من بين الأعمال الأكثر ترجمة إلى كل لغات العالم. فقد احتل هذا الأدب منذ القديم مكانة مرموقة في آداب الأمم. فكانت في بداية الأمر سبيل أولئك الذين انتقدوا حكامهم من خلال حيوانات ما هي إلا سواتر لشخصيات حقيقية و ذلك خوفا منهم على حياتهم. ثم أصبحت غايتها بعد ذلك الترويح عن النفس و تثقيف العقل و تهذيب الفكر و السلوك.

و إنه لجدير بالذكر أيضا بأن الطفل من خلال مشاهدته للرسوم المتحركة و سماعه لقصص أبطالها من عالم الحيوان، كون لديه خلفية ترحب بأدب الخرافة في عالمه وتضمن له البقاء و الاستمرارية. إذا فالخرافة كجنس أدبي دخلت مجال أدب الأطفال لما في قصصها المنقولة على ألسن الحيوان من قيم و دروس وعبر و نصوص تساهم في تربية النشء وتهذيبه، و إطلاق العنان لتصوره و خياله.

و من المعلوم أن الترجمة السليمة أو النقد الترجمي البناء لأي لون أدبي ينطلق من فهم هذا اللون فهما عميقا و الوقوف على خصائصه و مميزاته، ولعل أحد الطرائق لبلوغ ذلك الفهم

هي العودة إلى البيئة التي نشأ فيها و تطور و سبب ظهوره في تلك البيئة دون سواها و من ثم العوامل التي ساعدت على انتشاره. و لذلك قمنا بالتطرق بالحديث عن تاريخ أدب الخرافة و مصادره الغربية و الشرقية و العربية، كما عددنا مختلف مترجميه و محاكيه من العرب و غير العرب.

و يعد "جون دو لافونتين" "Jean de La Fontaine" أحد أبرز من كتب الخرافة في كل الأزمنة و العصور، و ذلك لأنه إعتمد في كتابته لخرافاته على المصادر الثلاث: الشرقية (خرافات "بيدبا" الهندية و "برزويه" الفارسية) و الغربية (خرافات "أيسوب" اليونانية و "فيدر" اللاتينية) و العربية (كتاب "كليلة و دمنة" لعبد الله ابن القفع) و من كل من عرف من كتاب الخرافة المحترفين و الطارئين، و أضفى على كل ذلك أسلوبا خاصا متميزا لم يسبقه إليه أحد، فارتبطت الخرافة باسمه و أصبحت كتبه تعد مصدرا أساسيا لها في العصر الحديث، و السبب في ذلك هو الجديد الذي حققه لافونتين فاستحق به أن يكون أبا المنظومات الخرافية في العالم أجمع، فقد وسم كل ما أخذه بطابع فنه، و هنا يكمن سر عبقريته و نبوغه.

و يمكننا انطلاقا مما تم ذكره أن نتعرف سبب إقبال أدباء العربية على خرافاته، بالنقل و الترجمة حينا، و بالاقتباس و التقليد حينا آخر رغم وجود فن الخرافة في أدبنا العربي القديم.

و من بين أولئك الذين ترجموا خرافات لافونتين و كانت ترجماتهم موضوعا لدراستنا نذكر الشاعرين محمد عثمان جلال عن كتابه "العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ"، و بشير مفتاح عن كتابه "أمثال و حكم لافونتين". هذان الشاعران قاما بترجمة الشعر بالشعر، متحدين بذلك الفوارق الجوهرية بين خصائص الشعر العربي و خصائص الشعر الفرنسي و كل من نادوا باستحالة تلك الترجمة و مضيفين بذلك أيضا نقاطا لصالح من نادوا بإمكانيتها.

إن على مترجم خرافات لافونتين إلى اللغة العربية أن يدرك بأنه لا ينقل قصصا يتكلم فيها الحيوان و يمثل فقط، بل إن الأمر يتعدى ذلك و يتطلب فهما أعمق و تحليلا أوسع و تركيزا أدق. و يمكننا أن نحدد ثلاثة أمور رئيسية على هذا المترجم أن يعيها و يضعها في حسبانه وهي:

1. أن لافونتين وضع خرافاته في قالب شعري يخضع لقواعد الشعر في اللغة الفرنسية ميزه أسلوب رشيق مركز، و أوزان كثيرة متنوعة، و اعتمد في ذلك على ثرائه اللغوي الواسع الذي لم يحصره في اللغة القاموسية فحسب، بل عممه ليشمل اللهجات المحلية، و لهجات العمال، و أصحاب الحرف، كما اعتمد أيضا على حسه الموسيقي الدقيق سواء في اختيار الكلمات أو الأوزان التي تتماشى مع الفكرة أو العاطفة.

و يجدر بالذكر بأن الشعر الذي يجعل من الخرافة موضوعا له، لا يختلف عن غيره من الأنواع الأخرى كشعر الفخر و الملحمة و الرثاء و المدح و الهجاء... حيث تخضع كل هذه الأنواع لنفس قواعد الشعر العامة من عروض و قافية و إيقاع، سواء أكان ذلك في اللغة الفرنسية أو اللغة العربية، و تختلف فيما بينها فقط في الموضوع الذي تعالجه، لذلك كان الحديث عن ترجمة شعر الخرافة هو الحديث عن ترجمة الشعر بشكل عام إلا فيما يخص الجزئيتين اللتين تميزانه و هما رمزية الحيوانات فيه و الموعظة المستقاة منه.

لقد انقسم الجميع بين مؤيد لترجمة الشعر، مسلّم بإمكانيتها و بين معارض لها مصر على استحالتها، لكن الذي لا يختلف عليه الجميع هو أن مترجم الشعر يجب أن يكون على دراية واسعة بخصائص الشعر في اللغة الفرنسية و خصائصه في اللغة العربية من أوزان و معانيها و بحور و خصائصها و قواف و دلالاتها حتى يستطيع كشف الستار عن تلك الفوارق الجوهرية بين هذه الخصائص و التي تمثل العائق الأكبر في ترجمة هذا اللون الأدبي.

2. أن خرافات لافونتين تعتمد أساسا على رمزية الحيوانات فيها. فنجد مثلا أن محمد عثمان جلال، وهو أول من نقل خرافات لافونتين إلى اللغة العربية، و آخرين، قد اعتمدوا على نفس الحيوانات التي ابتدعها لافونتين في خرافاته. و السؤال الذي يجب طرحه هنا هو: هل تتطابق رمزية الحيوانات في خرافات لافونتين و رمزيتها في كل من الثقافتين العربية و الفرنسية؟ مع العلم بأن هذه الحيوانات ما هي إلا سواتر لشخصيات حقيقية و أن أي اختلاف في رمزيتها بين الثقافتين سيخلط أدوار تلك

الشخصيات في كل قصة ما ينتج عنه فهم مختلف للعبر و المواعظ المستقاة إن وجد هناك فهم أصلا. و للإجابة عن هذا السؤال قمنا أولا بالتعرف على خصائص هذه الحيوانات، باعتبار أن معالم الشخصيات ترسمها الحيوانات التي ترمز إليها، ثم بعد ذلك تعرفنا على رمزيتها في خرافات لافونتين و قارناها برمزيتها في كل من الثقافتين الفرنسية و العربية. و لم تشمل الدراسة كل الحيوانات المذكورة في خرافات لافونتين، بل اقتصرت على أكثرها ذكرا و ترديدا و هي: الأسد و الذئب و الثعلب و الكلب و الحمار و الفأر و القرد.

و قد توصلنا بعد الدراسة إلى أنه يمكن الاتفاق على أنه لا ضرر من اعتماد المترجمين لنفس الحيوانات التي ابتدعها لافونتين في خرافاته ذلك لأن صورة الشخصية التي ترتسم في ذهن القارئ الفرنسي لن تختلف عن تلك التي ترتسم في ذهن القارئ العربي.

3. أن لافونتين طور الخرافة إلى عمل فني متكامل، أراد أن يحقق من خلاله غايتين: التثقيف و المتعة الفنية، لأنه رأى كما يقول في مقدمة خرافاته أن الخرافة تتكون من جزأين يمكن أن نسمي أحدهما جسما والآخر روحا. فالجسم هو الحكاية، أما الروح فهي المعنى الخلقي للحكاية. إذا فروح الخرافة تتمثل في الموعظة المستقاة منها. لذلك كان على المترجم أن يحذر من إزهاق تلك الروح أثناء ترجمة الخرافة إلى اللغة العربية لأن الجسد لن يستقيم بدونها. و الجميل في الأمر أنه و بعد الدراسة اكتشفنا أن

ملخص

المواعظ المستقاة من الخرافات تعبر عن قيم إنسانية كالحب و الأمانة و حسن الجوار و التواضع و الحلم و المروءة و غيرها، و هي قيم تتفق عليها الشعوب مهما اختلفت حضاراتها و تباعدت أمصارها و تنوعت معتقداتها. لذلك فإن خلفيات المترجمين الثقافية أو الدينية لن تفرض عليهم تغيير مفاهيم تلك القيم عند نقلها من لغة إلى لغة أخرى.

إن مترجم خرافات لافونتين بعد فهمه لهذه النقاط الأساسية، لن يجد في غير التصرف في الترجمة مخرجا له لبلوغ ما يطمح إليه. و لهذا السبب قمنا في دراستنا بذكر أهم دعاة التصرف في الترجمة و عرضنا أهم تقنيات هذه الإستراتيجية و التي تمثلت في التكافؤ و الإبدال و التعديل و التكييف و التوضيح و التخفيف.

و حتى نحدد العوامل التي تتدخل في رسم معالم حدود التصرف في ترجمة خرافات لافونتين قمنا بتحديد قمنا بتحديد الدراسة في ست خرافات و هي: la cigale et la fourmi، le corbeau et le renard، la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf، le renard et les raisins، l'avare qui a perdu son trésor، le cerf se voyant dans l'eau.

و ذلك لأن هذه الخرافات غنية بالنماذج التي خدمتنا في دراستنا.

كما قمنا بتحديد الدراسة في مستويات و هي: المستوى النصي الذي اشتمل على الحذف و الإضافة، و المستوى الدلالي الذي درسنا فيه دلالات الأساليب الإنشائية في مقاطع النص الأصلي و ما يقابلها من دلالات في المقاطع المترجمة، و المستوى المعجمي الذي حددنا فيه بعض المفردات في النص الأصلي و درسنا بعد ذلك كيف تعامل المترجمين معها أثناء ترجمتها، و المستوى الجمالي الذي درسنا فيه ترجمة المحسنات البديعية و الصور البيانية و تحديد مدى قدرة المترجمين على إحداث تأثير جمالي مكافئ لذلك الذي أحدثه الكاتب في النصوص الأصلية، ومستوى الوزن الذي قمنا فيه بالتعرف على أوزان النص الأصلي ثم حاولنا أن نفهم سبب اختيار المترجمين لأوزان دون أخرى لكتابة النصوص المترجمة، و المستوى المتعلق بترجمة العبرة الذي قمنا فيه بدراسة كيفية تعامل المترجمين مع العبر و الدروس الأخلاقية الموجودة في خرافات لافونتين أثناء نقلها إلى اللغة العربية.

ثم قمنا بعد ذلك بتحليل و نقد المقاطع المترجمة على المستويات التي ذكرناها و ترجمنا النتائج التي توصلنا إليها إلى نسب مئوية لنتمكن بعد ذلك من رسم منحنى بياني يوضح المقاربة الترجمية للمترجمين و يفسر الأسباب التي من شأنها أن ترسم لنا معالم و حدود تصرفهما في ترجمة خرافات لافونتين.

و كنتيجة عامة توصلنا إلى أن المترجم محمد عثمان جلال قد سعى في كل ترجماته إلى توطين النص و تجنيسه، و جعله يبدو و كأنه قد كتب أصلا باللغة العربية. فعلى المستوى

النصي مثلا قام بحذف كل ما هو غريب أو يتعارض مع مبادئه الثقافية. فقام مثلا في ترجمة خرافة "حكاية الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور" بحذف هذا المقطع من:

« Tout marquis veut avoir des pages. »

و يرجع سبب هذا الحذف إلى أن كلمة "marquis" التي تعبر عن لقب شرف كان يطلق على الرجل في القرون الوسطى تكون منزلته ما بين الدوق (le duc) و الكونت (le comte)، تحمل شحنة ثقافية فرنسية و بذلك لن يتمكن القارئ العربي من استيعابها.

كما قام على المستوى النصي كذلك بإضافة كل التعابير و الكلمات التي تحيلنا مباشرة إلى الثقافة العربية الإسلامية و البيئة المصرية، كذكر إشارات دينية كقوله مثلا في خرافة "الغراب و الثعلب": "فشمها الثعلب من بعيد لما رآها كهلال العيد"، أو أماكن و مدن عربية كقوله في خرافة "الثعلب و العنب": "و قال هذا حصرم رأيته في حلب"، أو تعابير تميز المجتمع المصري كقوله في خرافة " حكاية الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور": " لأنها قد خرجت مع أختهـــــا يوما إلى السوق لسوء بختهـــا".

أما المترجم بشير مفتاح فقد و قف على بعد متساو ما بين الثقافة العربية و الثقافة الفرنسية، فكان يوطن النص أحيانا و يغربه أحيانا أخرى. فعلى المستوى النص قام بتوطين النص بحذفه لكلمة "intérêt" من هذا المقطع من خرافة "النملة و الصرصور":

« Avant l'Août, foi d'animal, Intérêt et principal.»

و ذلك لأن هذه الكلمة تعبر عن نسبة الفائدة من القرض، و خلفية المترجم الدينية تحرم الفوائد في القروض و تعدها شكلا من أشكال الربا.

و قام من جهة أخرى بتغريب النص عندما اقترض كلمة "marquis" من خرافة "الضفدعة التي تسعى أن تصبح أضخم من الثور"، رغم أن هذه الكلمة غريبة عن ثقافة القارئ العربي. و الملاحظ في الأمر أنه لم يكن هناك تهميش يفسر من خلاله المترجم معنى الكلمة الذي كان ليستقيم في ذهن القارئ العربي في وجوده.

و قد قمنا بعد قراءة نتائج المنحنى البياني و تحليلها بالتوصل إلى تحديد أهم العوامل التي تتدخل في رسم معالم حدود التصرف في ترجمة خرافات لافونتين و التي يمكن أن نلخصها فيما يلي:

- **نية المترجم:**

عزم المترجم قبل بدء عملية الترجمة إما على اعتماد إستراتيجية التوطين (domestication) أو التغريب (foreignization) في الترجمة. "و سيتم توظيف هاتين الإستراتيجيتين بحسب الغرض من الترجمة أولا، ثم بحسب الجمهور المتلقي الذي تقل أو تعظم لديه المعرفة النوعية باللغتين المترجم منها و إليها ثانيا."[1] كما أقر اللساني الألماني الشهير "فريدريش شلايرماخر" "Friedrich Schleiermache" بأنه هنالك طريقتان

(1) دريس محمد أمين، إشكالية ترجمة الأسماء المواقعية من منظور إستراتيجيتي التدجين (domestication) و التغريب (foreignization) في الترجمة، Jordan Journal of Modern Languages and Literature، vol 04، No 02، 2012، ص 127

لترجمة نص ما: إما أن يترك المترجم المؤلف بعيدا قدر ما أمكنه ذلك و يجلب إليه القارئ، و إما أن يترك القارئ بعيدا قدر ما أمكنه و يجلب إليه المؤلف." (ترجمتنا)

"Either the translator leaves the writer alone as much as possible and moves the reader toward the writer, or he leaves the reader alone as much as possible and moves the writer toward the reader."[1]

♦ **لغة المترجم:**

و نخص بالحديث هنا اللغة الشعرية. فالاختلاف الجوهري بين خصائصها في اللغة العربية و اللغة الفرنسية سيفرض على المترجم التصرف في ترجمته بحذف أبيات و مقاطع و كلمات أو زيادتها سعيا للحفاظ على وزن القصيدة و قافيتها.

♦ **خلفية المترجم الثقافية:**

و يتجلى ذلك في قيام المترجم بحذف أو إضافة كلمات و تعابير تحيل إلى ثقافته كالإشارات الدينة و التعابير المحلية و أسماء الأماكن و الأشخاص.

(1) Fredrich Schleirmacher. "On the Different Methods of Translating". In: Schulte, Rainer and John Biguenet. Theories of Translation: from Dryden to Derrida. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, p. 42

- **بيئة المترجم:**

يقال أن الإنسان ابن بيئته. من هذه البيئة يتكون لدى المترجم حس ثقافي معين يتدخل في العملية الترجمية و لا يمكن فصله عنها. فبفصله لن يتحقق في الترجمة إلا الشرط اللغوي. هذا الشرط لن يكون إلا جسدا بلا روح في غياب الشرط الثقافي.

كفاءة المترجم:

فتمكن المترجم من اللغات و معرفته العميقة بالثقافات التي ينقل منها و إليها من شأنه أن يدعم قدرته على التحكم في الترجمة.

Le résumé

Le résumé :

C'est la curiosité qui a poussé l'homme à vouloir connaitre les peuples et les cultures du monde. Pour y arriver, il s'est servi de la traduction. D'innombrables livres et ouvrages scientifiques, littéraires et philosophiques ont été traduits au cours des nombreuses époques et des nombreux siècles passés. Et c'était la fable qui a fait la plus traduite dans toutes les langues du monde. Elle a pris alors une place considérable dans le genre littéraire. A l'origine, elle était le moyen d'agression de ceux qui, au risque de perdre leur vie, dénonçaient les pratiques féodales des aristocrates, des monarchés et des hommes puissants de leur temps et qu'il ridiculisaient généralement. Presque tous les personnages de ces écrits étaient des animaux. Et c'est de cette manière que les fabulistes évitaient les châtiments de leurs dirigeants respectifs. La fable est devenue ainsi un moyen de loisir, d'éducation de l'esprit et de réforme des pensées et des comportements.

Il également intéressant de noter que l'enfant en regardant les dessins animés et en écoutants les histoires dont les héros font partie du monde animal, a accepté la fable dans son univers. Ce genre littéraire a ainsi pris solidement place dans la littérature infantile pour les valeurs, les leçons et les morales qui en sont déduites et pour la contribution qu'il apporte à l'éducation et à l'instruction de l'enfant à travers les générations et à libération de son imagination et de sa vision du monde.

Il est bien connu qu'une traduction saine ou une critique constructive des traductions de n'importe quel genre littéraire se déclenche à partir d'une profonde compréhension du genre et une grande connaissance de ses caractéristiques et ses particularités. Et il se peut que l'une des stratégies adoptée, pour parvenir à cette compréhension du genre, est de revenir à l'environnement où il est né ou il a évolué, de comprendre les raisons de son apparition particulièrement dans un tel environnement et de définir les facteurs qui ont contribué à sa propagation. C'est bien pour ces raisons que nous avons entamé la discussion en rendant compte de l'histoire de la fable, de ses sources occidentales, orientales et arabes, et de ses divers traducteurs et imitateurs arabes et non-arabes parmi lesquels Jean de La Fontaine est considéré comme l'un des grands fabulistes de l'histoire parce qu'il s'est servi des trois sources de fables : orientales (les fables indiennes de Bidba et perse de Berzouet), occidentales (les fables grecques de d'Isobe et latines de Fèdre) et arabes (Kalila et Dimna d'Ibn El Mokaffa). Il s'est également inspiré de tous les livres des fabulistes professionnels locaux ou étrangers. Et il a donné à tous cela un style très particulier, distinct et sans précédent. Ses ouvrages sont devenus, par conséquent, une référence portant son nom, dans l'ère moderne. Le secret de son génie se trouve dans le renouveau que La Fontaine a apporté en marquant tous ceux qu'il a émerveillé par son art. Ceci lui a valu le titre bien mérité de « Père spirituel des fables ».

Au vu de tout ce qui a été dit, nous pouvons comprendre les raisons pour lesquelles les hommes de lettres arabes se sont mis à traduire, transcrire, adapter ou encore imiter ses fables malgré l'existence antérieure de cet art dans la littérature arabe ancienne.

Et parmi les traducteurs dont les traductions ont faits l'objet de notre étude, nous citons : le poète Mohammed Otman Djalel pour son livre « العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ», et Bachir Mefteh pour son livre « أمثال و حكم لافونتين». C'est deux poètes ont lancé un défi, en traduisant la poésie par la poésie, à tous ceux qui affirment l'intraduisibilité de ce genre littéraire, alors qu'ils ont apporté un plus à ceux qui confirment à sa traduisibilité.

Le traducteur des fables de la fontaine vers la langue arabe doit comprendre qu'il ne s'agit pas seulement de transcrire des histoires rapportées dans le langage des animaux, mais cela va plus loin et exige une compréhension plus profonde, une analyse plus étendue et une concentration plus précise. En s'appuyant sur cela, nous pouvons distinguer trois points que ce traducteur doit connaitre et prendre en considération :

1. La Fontaine a écrit ses fables en vers soumis aux règles de la versification française et distingué par un style souple et concentré, et des mesures multiples et diverses, en s'appuyant premièrement sur un bagage linguistique riche qui ne s'est pas seulement limité au dictionnaire, mais y a

également intégré les dialectes locaux des travailleurs et des ouvriers, puis deuxièmement sur sa sensation musicale méticuleuse soit pour le choix des mots soit pour le choix des mesures de vers compatibles avec les idées et les émotions communiquées dans les fables.

Il est à noter que le poème qui fait de la fable son thème soumis, comme les autres genres de poèmes qui abordent des thèmes différents tel que la gloire, la satire, la louange, l'élégie…, aux même règles de rime, de rythme et de mesures du vers français ou arabes. Ces genres alors ne diffèrent que par le fait que les sujets qu'ils traitent sont différents et s'appuient sur des particularités bien distinguées que nous pouvons résumer pour les fables écrites en vers dans le symbolisme de ses animaux et sa morale.

Tout le monde s'est divisé en partisans qui croient à la traduisibilité de la poésie, et en opposants qui insistent sur son intraduisibilité. Mais personne ne peut contester que le traducteur de la poésie doit avoir une grande connaissance des caractéristiques du vers français et arabe, concernant les sens des mesures, les particularité des prosodies et les significations des rimes, pour qu'il puisse dévoiler les différences fondamentales entre ces caractéristiques qui représentent le plus grand défi à la traduction de ce genre littéraire.

2. Les fables de La Fontaine se basent essentiellement sur le symbolisme de ses animaux. On trouve par exemple que Mohammed Otman Djalel, le

premier qui a traduit les fables de La Fontaine en arabe, et d'autres traducteurs ont adopté les mêmes animaux que La Fontaine a créés dans ses fables. La question qui doit se poser dans ce cas là est : est ce que le symbolisme des animaux dans les fables de La Fontaine correspond à leur symbolisme dans les deux cultures arabes et française ? Sachant que ces animaux ne sont qu'une couverture pour des personnages réels, alors que la moindre différence dans leur symbolisme dans les deux cultures confondra les rôles des ces personnages dans chaque histoire ce qui produit une compréhension différente des morales et des leçons s'il y avait une compréhension en premier lieu. Et pour répondre à cette question nous avons commencé d'abord par déterminer les caractéristiques de ces animaux en prenant en considération qu'elles se reflètent dans les personnages qu'ils –les animaux- symbolisent. Ensuite nous avons identifié le symbolisme des animaux dans les fables de La Fontaine et nous l'avons comparé avec leur symbolisme dans les deux cultures arabe et française. L'étude menée n'a pas tenu compte de tous les animaux mentionnés dans les fables de La Fontaine mais s'est limitée à ceux qui sont les plus cités et les plus repris tels le lion, le loup, le renard, l'âne, le chien, le rat et le singe.

Après toutes les études faites, il s'est avéré, à l'unanimité, que les traducteurs peuvent retenir les mêmes animaux que ceux utilisés par La Fontaine car la représentation d'une personnalité dans l'esprit d'un lecteur français ne diffère pas de celle d'un lecteur arabe.

3. La Fontaine a développé la fable en un travail artistique bien accompli au moyen duquel il voulait atteindre deux objectifs : l'édification et la distraction artistique, parce qu'il a estimé que la fable se compose de deux parties dont la première est le corps qu'il se représente dans l'histoire, et la deuxième est l'âme qu'elle se représente dans la leçon de morale. C'est pour cette raison que le traducteur de la fable doit faire attention à ne pas déformer cette morale en la traduisant en arabe, car le corps ne peut jamais se maintenir sans âme. Ce qui est motivant dans ce cas-là c'est qu'après l'étude, nous avons découvert que les morales apprises des fables de La Fontaine expriment des valeurs humaines comme l'amour, la loyauté, le bon voisinage, l'humilité, la modestie, la bonté, la sagesse, la magnanimité… qu'ils sont des valeurs qui unifient les peuples de tous les pays, de toutes les civilisations et de toutes les croyances. C'est pour cela que le référentiel culturel ou religieux des traducteurs ne les obligera pas à modifier ces concepts en les transcrivant d'une langue à une autre.

Le traducteur des fables de La Fontaine après avoir compris ces points fondamentaux ne trouvera que l'adaptation, comme une stratégie de la traduction, à mettre on oeuvre pour atteindre son objectif. C'est pour cette raison nous avons cité, dans notre étude, les partisans les plus célèbres de cette stratégie, comme nous avons aussi exposé ses techniques les plus importantes qui se sont représentées par : l'équivalence, la transposition, la périphrase, la Modulation, l'adaptation, l'explicitation et l'allègement.

Et pour bien déterminer les facteurs qui interviennent dans le traçage des limites de l'adaptation dans la traduction des fables de La Fontaine, nous avons limité notre étude à six fables riches en exemples et qui nous ont beaucoup servi en l'occurrence : la cigale et la fourmi, le corbeau et le renard, la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf, le renard et les raisins, l'avare qui a perdu son trésor et le cerf se voyant dans l'eau.

Nous avons, par ailleurs, déterminé plusieurs niveaux pour cette études: le niveau textuel qui a compris l'omission et l'adition, le niveau sémantique dans lequel nous avons étudié la sémantique des différents styles dans les extraits des textes sources et leurs traductions, le niveau lexical dans lequel nous avons sélectionné quelques notions des textes sources pour étudier comment les traducteurs ont fait pour les traduire, le niveau esthétique dans lequel nous avons étudié la traduction des figures de style afin de pouvoir déterminer la capacité des traducteur de créer un impact esthétique équivalent à celui de l'écrivain des textes sources, le niveau des mesures des vers dans lequel nous avons identifier les mesures des vers des textes sources pour comprendre ensuite la raison du choix des traducteurs de telles mesures et pas d'autres pour écrire les textes traduits, et enfin le niveau qui concerne la traduction de la morale dans lequel nous avons étudié les méthodes adoptées par les traducteurs pour transcrire les leçons de morale vers l'arabe.

Nous avons, par la suite, analysé et critiqué les extraits traduits sur les niveaux que nous avons mentionnés. Puis, nous avons traduit nos résultats en pourcentages afin que nous puissions tracer une courbe graphique qui aide à expliquer les approches adoptées par les traducteurs en traduisant les fables, à comprendre les raisons pour les quelles ils ont adapté leurs traductions, et à définir les limites de cette adaptation dans la traduction des fables de La Fontaine.

Pour un résultat général, nous avons distingué que le traducteur Mohammed Otman Djalel a essayé dans toutes ses traductions de domestiquer et de naturaliser le texte source en faisant croire que les fables de La Fontaine avaient été écrites en arabes en premier lieu. Au niveau textuel, il a omis tout ce qui est étrange et qui s'oppose à ses principes culturels. Citons l'exemple de l'omission suivant :

« Tout marquis veut avoir des pages. »

La raison pour cette omission est le mot «marquis » qui exprime un titre d'honneur donné pendant le Moyen-âge aux hommes dont le rang social se situe entre le duc et le comte. Ce mot porte une charge culturelle française que le lecteur arabe ne parviendra pas à assimiler.

Il a également, toujours sur le plan textuel, ajouté tous les mots et les expressions qui réfèrent directement à la culture arabo-musulmane et à la société égyptienne. Nous avons pu déterminer cet ajout dans :

- Les expressions d’une allusion religieuse comme dans la fable de « le corbeau et le renard » quand il a dit :

"فشمها الثعلب من بعيد لما رآها كهلال العيد"

- La citation des noms des endroits ou des villes arabes comme dans la fable de « le renard et les raisins » quand il a dit :

"و قال هذا حصرم رأيته في حلب"

- Les expressions populaires dans la société égyptienne comme dans la fable de « la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf » quand il a dit :

" لأنها قد خرجت مع أختهـــــا   يوما إلى السوق لسوء بختهـــا"

Par ailleurs, nous avons constaté que Bachir Mefteh s’est mis à une distance égale entre les deux cultures arabe et française. Il a parfois domestiqué le texte, comme il l’a parfois expatrié. Au niveau textuel, par exemple, il a domestiqué le texte en omettant le mot « intérêt » de ce passage de la fable de « la cigale et la fourmi » :

« Avant l’Août, foi d’animal, Intérêt et principal.»

Le mot « intérêt » exprime le taux de bénéfice tiré de l’argent prêté. Alors que la religion du traducteur prohibe les intérêts et les considère comme un type d’usure.

En revanche, le traducteur a expatrié le texte quand il a calqué le mot « marquis » de la fable de « la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le

bœuf » malgré l'étrangeté de ce mot à la culture du lecteur arabe. Dans ce cas là, la marginalisation du mot, que le traducteur n'a pas introduit dans sa traduction, pourrait enlever l'ambigüité de son sens pour le lecteur arabe.

Nous sommes parvenus après l'analyse des résultats de la courbe graphique à déterminer les facteurs les plus importants qui représentent les limites de l'adaptation dans la traduction des fables de la fontaine et que nous pouvons résumer en ces points :

- **L'intention du traducteur** :

C'est le traducteur qui décide avant d'entamer la traduction d'adopter la domestication ou l'expatriation des textes. Il fera appel à ces deux stratégies en fonction de l'objectif de la traduction, puis selon le niveau de connaissance de public récepteur des deux langues source et cible. Et dans ce contexte le célèbre linguiste allemand Friedrich Schleiermache a annoncé qu'il existe deux façons pour traduire un texte : « Soit le traducteur éloigne l'écrivain autant que possible et déplace le lecteur vers l'auteur, ou il éloigne le lecteur autant que possible et déplace l'écrivain vers le lecteur. » (notre traduction)

« Either the translator leaves the writer alone as much as possible and moves the reader toward the writer, or he leaves the reader alone as much as possible and moves the writer toward the reader. »[1]

- **La langue du traducteur**:

La langue poétique se distingue de façon très précise par les différences fondamentales de ses caractéristiques dans les deux langues arabe et française. Ce qui obligera le traducteur à adopter la stratégie de l'adaptation dans sa traduction en omettant ou en ajoutant des vers, des passages ou des mots seulement pour assurer la préservation des rimes et des mesures des vers dans les poèmes.

- **Le référentiel culturel du traducteur**:

Cela se présente dans l'omission ou l'addition des mots et des expressions qui réfèrent à la culture du traducteur comme les allusions religieuses, les expressions locales et les noms des lieux et des personnes.

- **L'environnement du traducteur**:

C'est à partir de cet environnement que le traducteur développe un sens culturel particulier qui s'implique par la suite dans l'opération de la traduction et y adhère. Mais si nous essayons de l'en écarter, nous ne

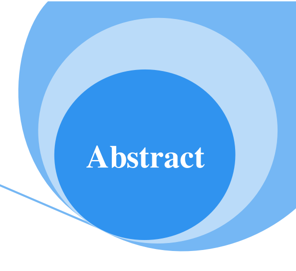
(1) Fredrich Schleirmacher. "On the Different Methods of Translating". In: Schulte, Rainer and John Biguenet. Theories of Translation: from Dryden to Derrida. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, p. 42

réaliserons dans ce cas-là que la condition linguistique de la traduction qui sera comme un corps sans âme dans l'absence de la condition culturelle.

- **La compétence du traducteur**:

Sa maitrise des langues et ses connaissances approfondies des différentes cultures développera et renforcera ses pouvoirs de contrôler ses traductions.

Abstract



Abstract:

Man is known by its curiosity and passion to know other people's cultures and civilizations, and translation has always been a way to achieve that. The huge amount of different scientific, literary and philosophical books that have been translated is a proof of that. The fable is among the books that have been translated to all the languages since it took a good position of the nations' literature since antiquity. Fables were at the beginning a way for the writers to criticize their rulers through the animals used as a cover to real characters, then the purpose of these fables changed to become a way for teaching, amusement and educating man's thinking and behavior. It's worthy mention that the kid, through watching cartoons, and hearing stories about animals creates a background that accepts the "fables" as a "genre" in his world, since fables become a part of kids' world due to the lessons and morals that contribute in their up-raising and education, and develops their imagination.

Abstract

The good translation and the constructive translation criticism of any “genre” start from its deep understanding of features and characteristics.

Jean de la Fontaine is one of the most famous fable writers of all ages. He based his writings on eastern, western and Arab works and created a unique and special style that wasn’t known before to a way that the fables as a genre became linked to him

From what was previously said, we can discover the reason behind the numerous Arabic translations of the fables, yet they are widely known in the Arabic literature.

Mohamed Othmane Djallel in his book “El- Ouyoun” and BachirMefteh in the book “AmthalwaHikamla Fontaine” were among other translators of la Fontaine’s fables. Those two translations are the subject of our study.

Those two poets translated poetry by poetry, in spite the challenge of the crucial differences between the features of Arabic and French poetry. They gave more credibility to the view of the translatability of poetry.

The translator of la Fontaine's fables to Arabic must be aware that he is not translating stories in which animals talk, but it's more than that, it needs a deep understanding, wide analysis, and an accurate concentration.

The translator must consider three main factors in this situation:

1. La Fontaine has written his fables according to the rules of French poetry, and in very smooth and concentrated patterns in which he proved his linguistic richness that was extended to reach the local dialects and the slangs of workers and craftsmen. In addition to his musical sense whether in the selection of words, stanzas or rhythms that fits the best in conveying the message he wants to transmit.

   The poetry that makes from the fables his subject is not different from other types such as praise satire, elegy and epic poems. All these types are bound to the general rules of poetry such as rhythm, rhyme and measures in French and Arabic as well. The differences between them is just about the topics they deal with, which means that talking about

the translation of fables means talking about the translation of poetry in general except when talking about the symbolism of Animals and the morality that can be extracted from the poetry.

Translation the oreticians were divided into two groups: one defending the topic of poetry translatability and the second insisting on its untranslatability. But both of them agree about the fact that poetry translators should be completely aware of its characteristics in French and Arabic to unveil the crucial differences between these characteristics that are considered as the main obstacle in translating this genre.

2-La Fontaine's fables depend basically on the symbolism of animals. For instance, Mohamed Othmane Djallel, the first translator of his fables into Arabic, and other translators have referred to the same animals that la Fontaine has used. The question that should be asked here is: is the symbolism of animals in French the same in Arabic? Knowing that these animals are only covers of real characters and any difference

in their meaning may change the role of every character in every story and leads to a different understanding to the derived morals.

To answer this question, we first investigated the features of these animals that symbolize the characters of the stories.

We, then, analyzed the role and meaning of these animals in la Fontaine's fables and compared between their symbolism in both Arabic and French languages. Our study didn't include all the animals mentioned in the stories of La Fontaine, but they were rather limited about the widely-mentioned animals such as the lion, the wolf, the fox, the dog, the donkey, the mouse and the monkey.

Through the study, we found out that there is no problem for the translators to use the same animals since the image that comes to the mind of a French reader won't be different from the one of an Arab one.

3- La Fontaine has developed the fable to a complete work through which he wanted to reach two points: education

and artistic amusement. In this regard he says in the introduction of his fables that the fable is composed of two points: we can call one of them the body, and the other one the soul. The body is the story and the soul is the real meaning of the story. For this reason, the translator should be aware that he may kill the soul of the story when translating to Arabic. The soul and the lessons of these stories are all about virtues such as love, modesty, manhood, bravery, truthfulness…etc; the common values for all the peoples of different cultures, civilizations and beliefs

The translators cultural and religions backgrounds will not oblige them to change the concepts of such values when translating from one language into another.

After understanding the abovementioned points, the translator of the fables will find no way except adaptation to reach his goal. For this reason, we mentioned in this study the proponents of adaptation in translation and the main techniques of this strategy such as equivalence, transposition, explanation ... etc.

To identify the factors that interfere in surrounding the limits of adaptation when translating la Fontaine's fables, we limited our study in 06 stories:

The Frog Who Would Be as Big as an Ox

The cricket and the ant

The crow and the fox

The Fox and the Grapes

The miser who lost his treasure

The Stag Seeing Himself in The Water

These stories have been chosen due to their richness of samples of study.

We conducted a study on the followings levels: the textual level that contains omission and addition, the cognitive level, the lexicological level…etc and we analyzed the way the translators have dealt with them when translating.

We also investigated the equivalence of the effects of the writer in the source text and the translation

After that, we analyzed and criticized the translated chapters according to the previously-mentioned levels and we counted the percentage of the obtained result to draw a diagram explaining the approach used by the translator and the reasons that may surround the limits of adaptation in the translation of la Fontaine's fables.

As a general result, we found out that Mohamed Othman Djallel has tried in all his translations to domesticate the text and make it look like it was originally written in Arabic. On the textual level, he omitted all strange words and those that can be in opposition with his principles and culture. In the story "The Frog That Wished to Be as Big as an Ox", he omitted the verse "Tout marquis veut avoir des pages" because of the word marquis: a French title of honor used to be given a men in the medieval era. He preferred to omit this sentence because of the semantic load that the word marquis contains, because Arab readers may not understand it.

He added all the words and expressions that refer to the Arab, Islamic and Egyptian environment such as the expression:“ the Fox smelled it like the Eid-moon”. He even used the names of some Arab cities like Aleppo, or expressions used in Egyptian daily life.

Bachir Meftah stood in the middle between Arab and French cultures. He domesticated the translation sometimes, and foreignized it in other times. For instance, he omitted the word interest (intérêt) because this principle of bank interests is prohibited in Islam: his cultural background.

He also foreignized the text when borrowing the word “marquis” from “The Frog That Wished to Be as Big as an Ox” although this word is not known by the Arab reader.

It is worthy notice that there were no marginal explanations through which the word could be understood.

After seeing and analyzing the results of the diagram, we identified the most important factors that contribute in

drawing the limits of adaptation in the translation of La Fontaine's fables such as:

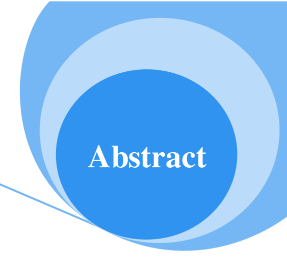
- **The intention of the translator**:

The translator has to decide before proceeding in the translation whether to use the strategy of domestication or foreignization. These strategies would be used according to the purpose of the translation first, then the audience who knows more or less about the source and target languages.

Friedrich Schleiermacher says in this regard:

- **The translator's language**:

  We mean the poetic language that has crucial differences between its Arabic and French features, and which leads the translator to adapt when translating, whether through omission of words and expressions, or by the addition to maintain the rhythms and rhymes of the poem.



- **The translator's cultural background**:

It appears when the translator omits or ads some words or expressions that refer to his culture such as local and religious words and the names of cities and persons.

- **The Translator's environment**:

"The man is the son of his environment" old people said, and from this environment the translator creates a particular cultural sense that interferes in the process of translation and cannot be separated from it, and without it, only linguistic condition of translation can be conveyed; a translation like a body without soul.

- **The translator's competence**:

The deep knowledge of translator to the source and target languages and cultures supports his competence in translation and the control of the translated text.


الملاحق



La Fontaine

Fables

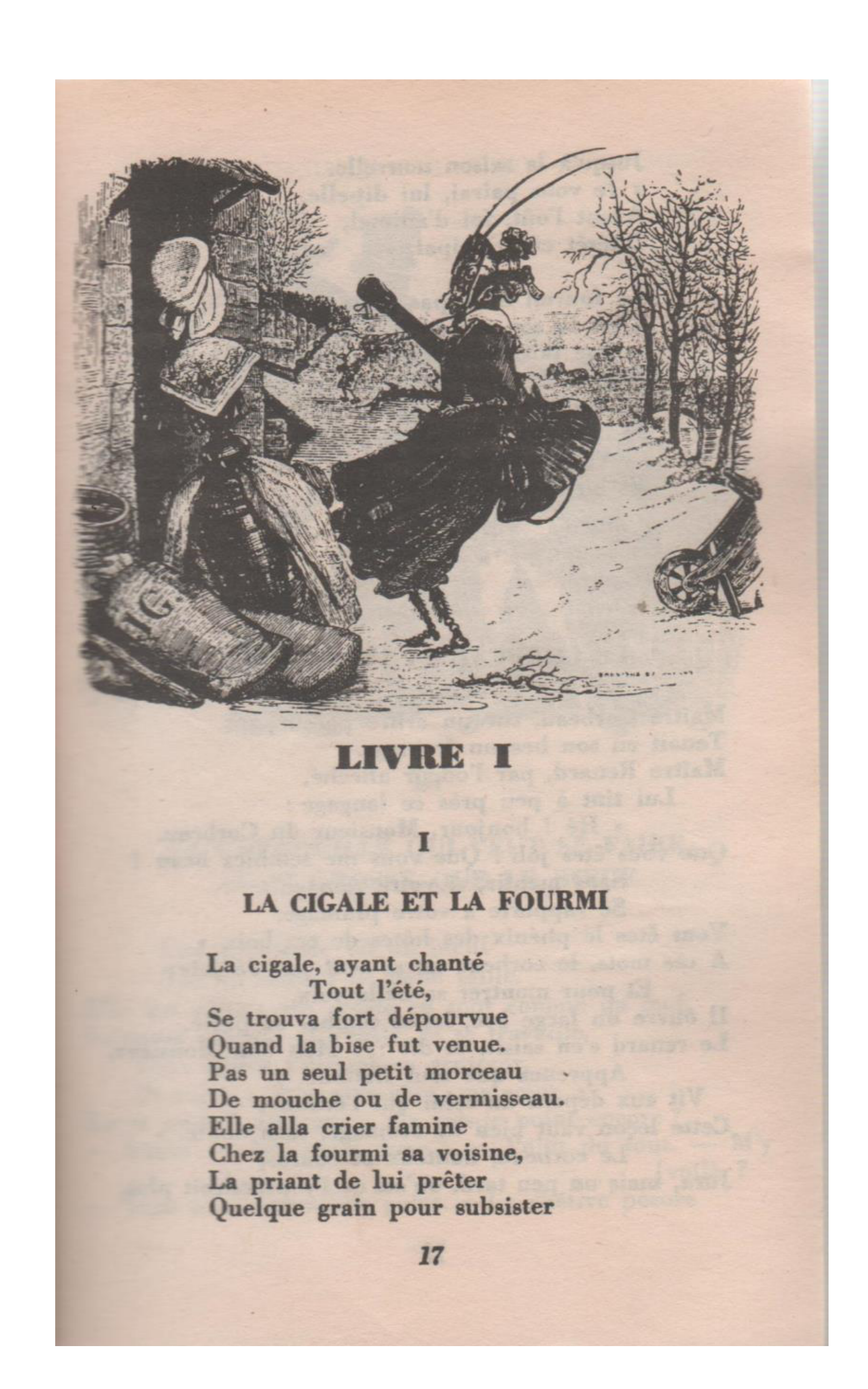
TEXTE INTÉGRAL

EDDL



Premier recueil de Fables (1668)





LIVRE I

I

LA CIGALE ET LA FOURMI

La cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue.
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister

17

Jusqu'à la saison nouvelle.
« Je vous pairai, lui dit-elle,
Avant l'oût, foi d'animal,
Intérêt et principal. »

La fourmi n'est pas prêteuse :
C'est là son moindre défaut.
« Que faisiez-vous au temps chaud ?
Dit-elle à cette emprunteuse.
— Nuit et jour à tout venant.
Je chantois, ne vous déplaise.
— Vous chantiez ? j'en suis fort aise :
Et bien, dansez maintenant ! »

II

LE CORBEAU ET LE RENARD

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenoit en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
« Hé ! bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli ! Que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois. »
A ces mots, le corbeau ne se sent pas de joie;
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le renard s'en saisit, et dit : « Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute :
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute. »
Le corbeau, honteux et confus,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendroit plus.

18





III

LA GRENOUILLE QUI VEUT SE FAIRE AUSSI GROSSE QUE LE BŒUF

Une grenouille vit un bœuf
Qui lui sembla de belle taille.
Elle qui n'étoit pas grosse en tout comme un œuf,
Envieuse s'étend, et s'enfle, et se travaille
Pour égaler l'animal en grosseur,
Disant : « Regardez bien, ma sœur ;
Est-ce assez ? dites-moi : n'y suis-je point encore ?
— Nenni. — M'y voici donc ? — Point du tout. — M'y [voilà ?
— Vous n'en approchez point. » La chétive pécore

19

S'enfla si bien qu'elle creva.

Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages :
Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs,
Tout petit prince a des ambassadeurs,
Tout marquis veut avoir des pages.

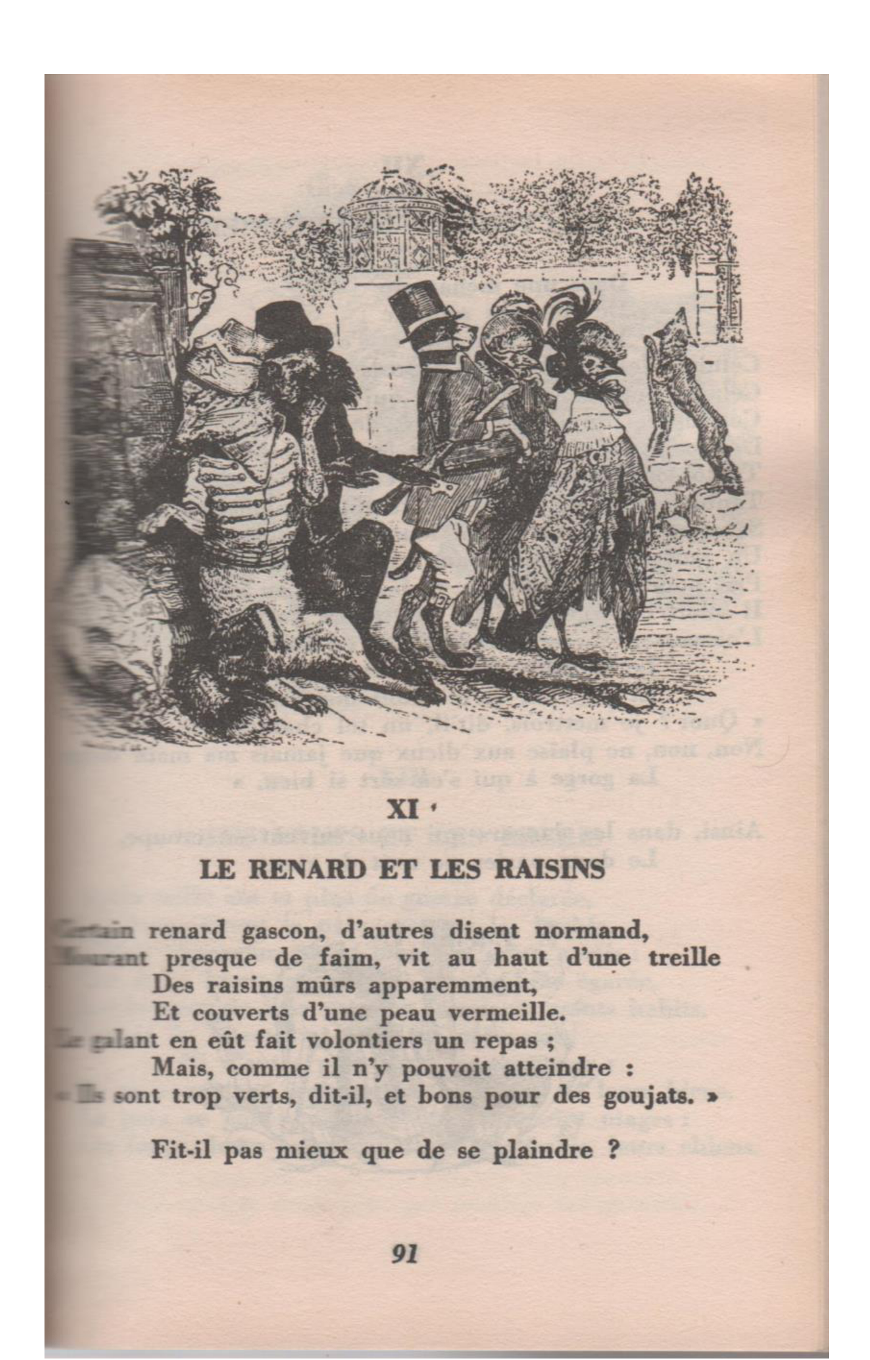
IV

LES DEUX MULETS

Deux mulets cheminoient : l'un d'avoine chargé,
L'autre portant l'argent de la gabelle.
Celui-ci, glorieux d'une charge si belle,
N'eût voulu pour beaucoup en être soulagé.
Il marchoit d'un pas relevé,
Et faisoit sonner sa sonnette :
Quand l'ennemi se présentant,
Comme il en vouloit à l'argent,
Sur le mulet du fisc une troupe se jette,
Le saisit au frein, et l'arrête.
Le mulet, en se défendant,
Se sent percer de coups ; il gémit, il soupire.
« Est-ce donc là, dit-il, ce qu'on m'avoit promis ?
Ce mulet qui me suit du danger se retire,
Et moi, j'y tombe et je péris !
— Ami, lui dit son camarade,
Il n'est pas toujours bon d'avoir un haut emploi :
Si tu n'avois servi qu'un meunier, comme moi,
Tu ne serois pas si malade. »

20





XI

LE RENARD ET LES RAISINS

Certain renard gascon, d'autres disent normand,
Mourant presque de faim, vit au haut d'une treille
Des raisins mûrs apparemment,
Et couverts d'une peau vermeille.
Le galant en eût fait volontiers un repas ;
Mais, comme il n'y pouvoit atteindre :
« Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats. »

Fit-il pas mieux que de se plaindre ?

91

Même les actions que dans l'ombre il croit faire.

Un païen qui sentoit quelque peu le fagot,
Et qui croyoit en Dieu, pour user de ce mot,
Par bénéfice d'inventaire,
Alla consulter Apollon.
Dès qu'il fut en son sanctuaire :
« Ce que je tiens, dit-il, est-il en vie ou non ? »
Il tenoit un moineau, dit-on,
Prêt d'étouffer la pauvre bête,
Ou de la lâcher aussitôt.
Pour mettre Apollon en défaut.
Apollon reconnut ce qu'il avoit en tête :
« Mort ou vif, lui dit-il, montre-nous ton moineau,
Et ne me tends plus de panneau :
Tu te trouverois mal d'un pareil stratagème.
Je vois de loin, j'atteins de même. »



XX

L'AVARE QUI A PERDU SON TRESOR

L'usage seulement fait la possession.
Je demande à ces gens de qui la passion
Est d'entasser toujours, mettre somme sur somme,
Quel avantage ils ont que n'ait pas un autre homme.

133

Diogène là-bas est aussi riche qu'eux,
Et l'avare ici-haut comme lui vit en gueux.
L'homme au trésor caché qu'Esope nous propose,
Servira d'exemple à la chose.

Ce malheureux attendoit,
Pour jouir de son bien, une seconde vie ;
Ne possédoit pas l'or, mais l'or le possédoit.
Il avoit dans la terre une somme enfouie,
Son cœur avec, n'ayant autre déduit
Que d'y ruminer jour et nuit,
Et rendre sa chevance à lui-même sacrée.
Qu'il allât ou qu'il vînt, qu'il bût ou qu'il mangeât,
On l'eût pris de bien court, à moins qu'il ne songeât
A l'endroit où gisoit cette somme enterrée.
Il y fit tant de tours qu'un fossoyeur le vit,
Se douta du dépôt, l'enleva sans rien dire.
Notre avare, un beau jour, ne trouva que le nid.
Voilà mon homme aux pleurs : il gémit, il soupire,
Il se tourmente, il se déchire.
Un passant lui demande à quel sujet ses cris.
« C'est mon trésor que l'on m'a pris.
— Votre trésor ? où pris ? — Tout joignant cette pierre.
— Eh ! sommes-nous en temps de guerre,
Pour l'apporter si loin ? N'eussiez-vous pas mieux fait
De le laisser chez vous en votre cabinet,
Que de le changer de demeure ?
Vous auriez pu sans peine y puiser à toute heure.
— A toute heure, bons Dieux ! Ne tient-il qu'à cela ?
L'argent vient-il comme il s'en va ?
Je n'y touchois jamais. — Dites-moi donc, de grâce,
Reprit l'autre, pourquoi vous vous affligez tant,
Puisque vous ne touchiez jamais à cet argent :
Mettez une pierre à la place,
Elle vous voudra tout autant. »

134



IX

LE CERF SE VOYANT DANS L'EAU

Dans le cristal d'une fontaine
Un cerf se mirant autrefois
Louoit la beauté de son bois,
Et ne pouvoit qu'avecque peine
Souffrir ses jambes de fuseaux,

176

Dont il voyoit l'objet se perdre dans les eaux.
« Quelle proportion de mes pieds à ma tête ! »,
Disoit-il en voyant leur ombre avec douleur ;
Des taillis les plus hauts mon front atteint le faîte :
Mes pieds ne me font point d'honneur... »
Tout en parlant de la sorte,
Un limier le fait partir.
Il tâche à se garantir ;
Dans les forêts il s'emporte.
Son bois, dommageable ornement,
L'arrêtant à chaque moment,
Nuit à l'office que lui rendent
Ses pieds, de qui ses jours dépendent.
Il se dédit alors, et maudit les présents
Que le Ciel lui fait tous les ans.

Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile ;
Et le beau souvent, nous détruit.
Ce cerf blâme ses pieds, qui le rendent agile ;
Il estime un bois qui lui nuit.



177



أمثال و حكم

Fables de La Fontaine

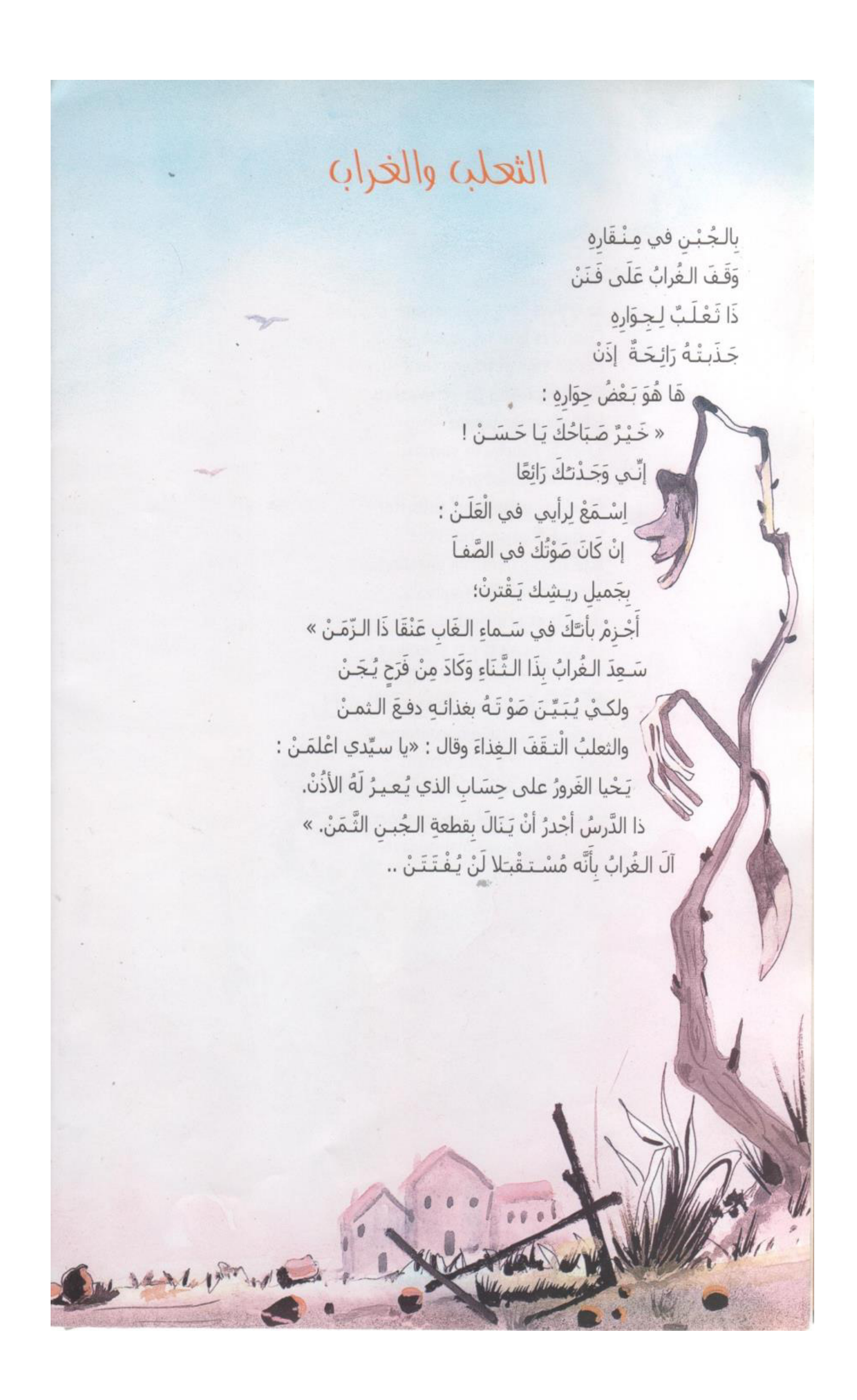
لا فونتان

دار القصبة للنشر



النَّملة و الصُّرْصُور

غَـنَّى الصُّرْصُور طِوَالَ الصَّيْفْ
فَأتَاهُ البَـرْدُ ولَـمْ يرَ كَيْفْ
إذْ لَـيْـسَ لَـدَيْهِ مِنَ الـقُوتِ
مَا قَدْ يَحْميهِ مِنَ الـمَوْتِ
فَاسْـتَجْدَى جَارَتَـهُ الـنَّمْلَهْ
و تَـعَهَّدَ أنْ يَرْعَى الفَضْلَ
وَ يَـرُدَّ لَهَا مَا كَانَ عَلَيْهْ
قَبْلَ الْمِيـقاتِ بِجُهْدِ يَدَيْـهْ
- والـنَّمْلَـةُ مَا قَرَضَتْ أَصْلا!
ذِي كُلُّ مَسَاوِئها فِعْلا -
« ماذا قدَّمْتَ زَمَانَ الْحَـرْ ؟ »
- سَألتْ مَنْ خَافَ قُدُومَ الْقَرْ -
« فأجَابَ : » أُغَـنِّي لَـيْـلَ نَـهَا رْ ،
أوَلَيْسَ يَرُوقُ لِسَمْعِ الْـمَا رْ !؟»
- قَدْ كُنْتَ تُغَـنِّي! ذَاكَ جَمِيـلْ!
والآنَ إذَنْ ، فارقُصْ يَا زَمِيـلْ .



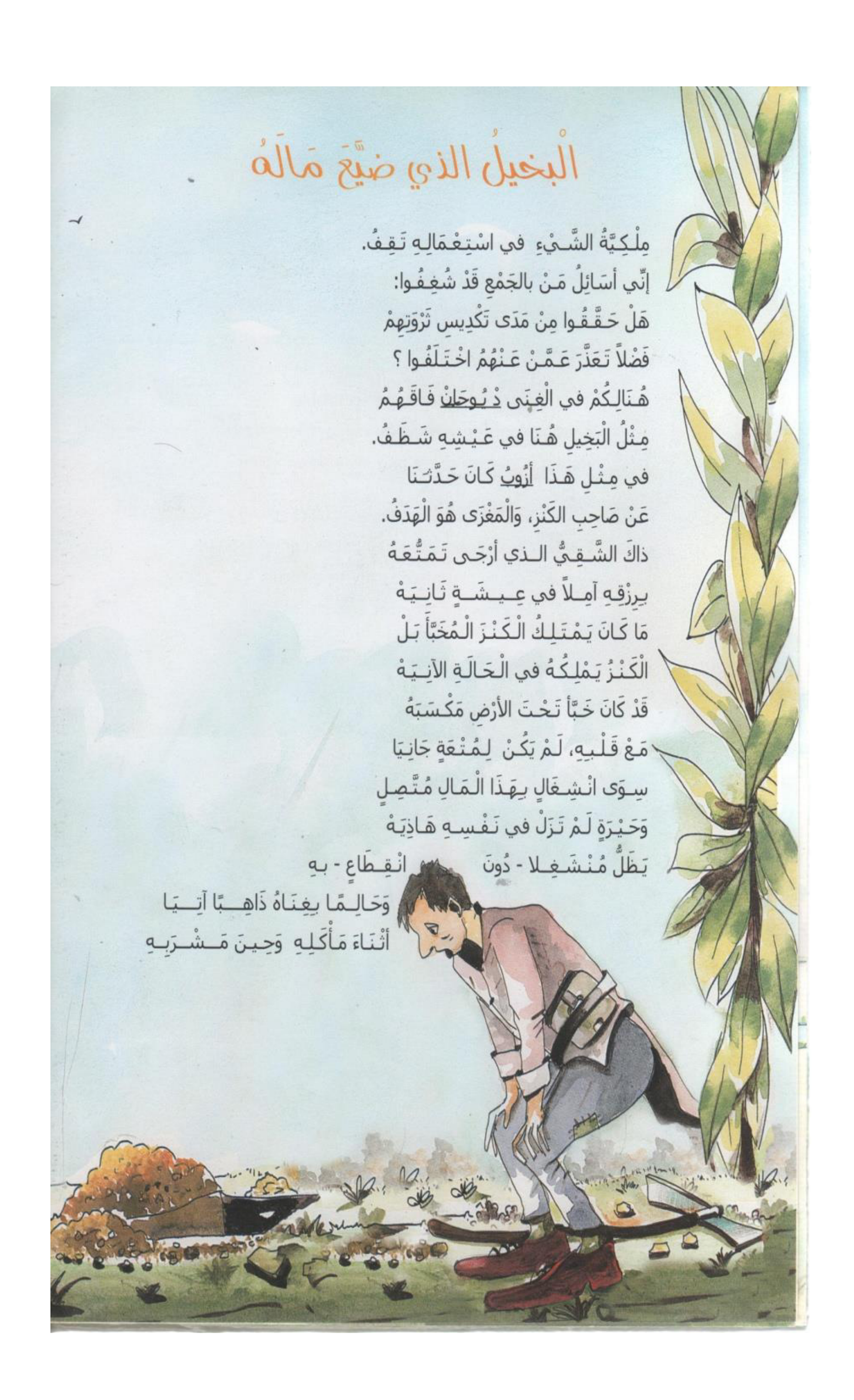
الثعلب والغراب

بِالجُبْنِ في مِنْقَارِهِ
وَقَفَ الغُرابُ عَلَى فَنَنْ
ذَا ثَعْلَبٌ لِجِوَارِهِ
جَذَبتْهُ رَائِحَةٌ إذَنْ
هَا هُوَ بَعْضُ حِوَارِهِ :
« خَيْرٌ صَبَاحُكَ يَا حَسَنْ !
إنِّي وَجَدْتُكَ رَائِعًا
اِسْمَعْ لِرأيي في الْعَلَنْ :
إنْ كَانَ صَوْتُكَ في الصَّفاَ
بِجَميلِ ريشِك يَقْترنْ؛
أَجْزِمْ بأنَّكَ في سَماءِ الغَابِ عَنْقَا ذَا الزّمَنْ »
سَعِدَ الغُرابُ بِذَا الثَّنَاءِ وَكَادَ مِنْ فَرَحٍ يُجَنْ
ولكيْ يُبَيِّنَ صَوْتَهُ بغذائهِ دفعَ الثمنْ
والثعلبُ الْتقَفَ الغِذاءَ وقال : «يا سيِّدي اعْلمَنْ :
يَحْيا الغَرورُ على حِسَابِ الذي يُعيرُ لَهُ الأذُنْ.
ذا الدَّرسُ أجْدرُ أنْ يَنَالَ بِقطعةِ الجُبنِ الثَّمَنْ. »
آلَ الغُرابُ بِأنَّه مُسْتقبَلا لَنْ يُفْتَتَنْ ..



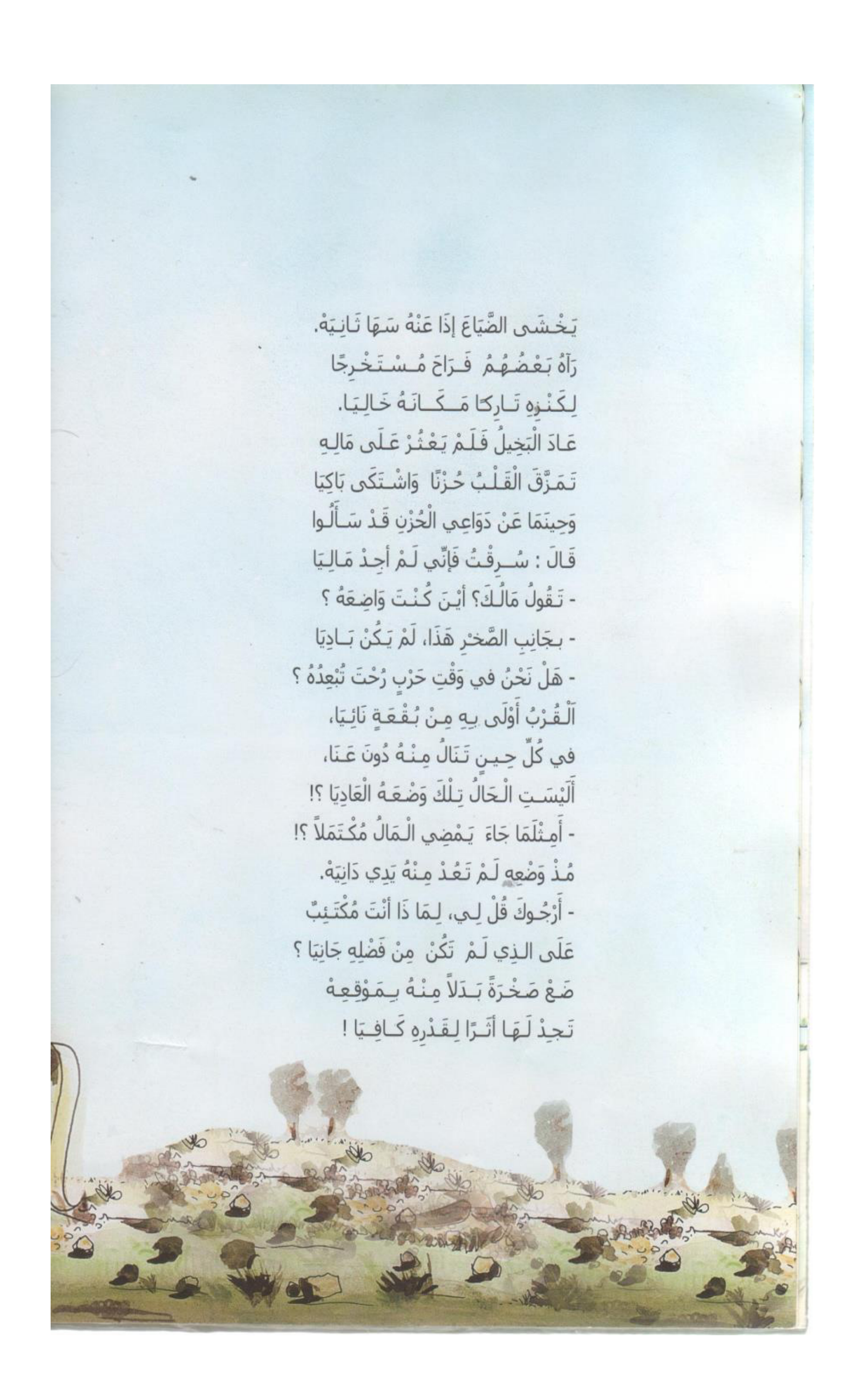
الضفدعة الّتي تَسْعَى لِتصْبحَ أضْخمَ مِنَ الثّوْر

رأتِ الثَّوْرَ ضِفْدَعَهْ مُغْرِيَ الْقَدِّ رَائِعَا
وَهيَ في حَجْمِ بَيْضَةٍ رَغِبَتْ أنْ تُضَارِعَهْ،
فَتَعَالَتْ تَمَدَّدَتْ نَفَخَتْ جِسْمَهَا مَعاَ
سَألَتْ أُخْتَهَا : « أَلَمْ يُصْبِحِ الحجْمُ أوْسَعَا ؟
-قَالَتِ الأخْتُ:لَمْ يَزَلْ مِثْلَمَا كَانَ مَوْضِعَا.
-أُنْظُرِي الآنَ هَلْ أنَا هَكَذَا صِرْتُ أرْفَعَا ؟
-جِسْمُكِ الأصْلُ لَمْ يَزِدْ في حَوَاشِيهِ إصْبَعَا »
ضَاعَفَتْ نَفْخَ جِلْدِهَا الْهَشّ حَتَّى تَقَطَّعَا.
هَذِهِ الأرْضُ كَمْ بها مِنْ شَبِيهٍ بِضِفْدَعَهْ:
كَغَنِيٍّ يُرِيدُ حَذْوَ عَظِيمٍ لِيَصْنَعَا،
سُفَرَاءَ ابتغى الأمِيرِ وَلَوْ كَانَ يَافِعَا،
وَيُرِيدُ الْمَرِكيزُ لَوْ خَدَمًا يُعْطَى تُبَّعَا.



الْبخيلُ الذي ضيَّعَ مَالَهُ

مِلْكِيَّةُ الشَّـيْءِ في اسْتِعْمَالِهِ تَقِفُ.
إنِّي أسَائِلُ مَـنْ بالجَمْعِ قَدْ شُغِفُوا:
هَلْ حَـقَّـقُـوا مِنْ مَدَى تَكْدِيسِ ثَرْوَتِهِمْ
فَضْلاً تَعَذَّرَ عَـمَّـنْ عَـنْهُمُ اخْـتَـلَفُوا ؟
هُـنَالِـكُمْ في الْغِنَى دْ يُوحَانْ فَاقَـهُـمُ
مِـثْلُ الْبَخِيلِ هُـنَا في عَـيْشِهِ شَـظَـفُ.
في مِـثْـلِ هَـذَا أَزُوبُ كَـانَ حَـدَّثَـنَا
عَنْ صَاحِبِ الكَنْزِ، وَالْمَغْزَى هُوَ الْهَدَفُ.
ذاكَ الشَّـقِـيُّ الـذي أرْجَـى تَـمَـتُّـعَـهُ
بِرِزْقِهِ آمِـلاً في عِـيـشَـةٍ ثَانِـيَـهْ
مَا كَانَ يَـمْـتَـلِـكُ الْـكَـنْـزَ الْـمُخَبَّأَ بَـلْ
الْكَـنْـزُ يَـمْلِـكُـهُ في الْـحَـالَـةِ الآنِـيَـهْ
قَدْ كَانَ خَـبَّأَ تَـحْـتَ الأرْضِ مَكْسَبَهُ
مَـعْ قَـلْـبِـهِ، لَـمْ يَكُـنْ لِـمُـتْـعَـةٍ جَانِـيَا
سِـوَى انْشِـغَالٍ بِـهَـذَا الْـمَالِ مُـتَّصِلٍ
وَحَـيْـرَةٍ لَـمْ تَـزَلْ في نَـفْـسِـهِ هَـاذِيَـهْ
يَـظَـلُّ مُـنْـشَـغِـلا - دُونَ انْـقِـطَاعٍ - بِـهِ
وَحَالِـمًا بِغِنَاهُ ذَاهِـبًا آتِـيَا
أثْـنَـاءَ مَـأْكَـلِـهِ وَحِـيـنَ مَـشْـرَبِـهِ



يَخْشَى الضَّيَاعَ إذَا عَنْهُ سَهَا ثَانِيَهْ.
رَآهُ بَعْضُهُمْ فَرَاحَ مُسْتَخْرِجًا
لِكَنْزِهِ تَارِكًا مَكَانَهُ خَالِيَا.
عَادَ الْبَخِيلُ فَلَمْ يَعْثُرْ عَلَى مَالِهِ
تَمَزَّقَ الْقَلْبُ حُزْنًا وَاشْتَكَى بَاكِيَا
وَحِينَمَا عَنْ دَوَاعِي الْحُزْنِ قَدْ سَأَلُوا
قَالَ : سُرِقْتُ فَإِنِّي لَمْ أجِدْ مَالِيَا
- تَقُولُ مَالُكَ؟ أيْنَ كُنْتَ وَاضِعَهُ ؟
- بِجَانِبِ الصَّخْرِ هَذَا، لَمْ يَكُنْ بَادِيَا
- هَلْ نَحْنُ في وَقْتِ حَرْبٍ رُحْتَ تُبْعِدُهُ ؟
اَلْقُرْبُ أوْلَى بِهِ مِنْ بُقْعَةٍ نَائِيَا،
في كُلِّ حِينٍ تَنَالُ مِنْهُ دُونَ عَنَا،
أَلَيْسَتِ الْحَالُ تِلْكَ وَضْعَهُ الْعَادِيَا ؟!
- أَمِثْلَمَا جَاءَ يَمْضِي الْمَالُ مُكْتَمَلاً ؟!
مُذْ وَضْعِهِ لَمْ تَعُدْ مِنْهُ يَدِي دَانِيَهْ.
- أَرْجُوكَ قُلْ لِي، لِمَا ذَا أنْتَ مُكْتَئِبٌ
عَلَى الذِي لَمْ تَكُنْ مِنْ فَضْلِهِ جَانِيَا ؟
ضَعْ صَخْرَةً بَدَلاً مِنْهُ بِمَوْقِعِهْ
تَجِدْ لَهَا أثَرًا لِقَدْرِهِ كَافِيَا !



Le renard et les raisins

Certain Renard gascon, d'autres disent normand,
Mourant presque de faim, vit au haut d'une treille
Des raisins mûrs apparemment,
Et couverts d'une peau vermeille.
Le Galand en eût fait volontiers un repas ;
Mais comme il n'y pouvait atteindre :
« Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats. »
Fit-il pas mieux que de se plaindre?



الأيْلُ يَرَى عَلَى الْمَاءِ صُورَتَه

رَأى الأيْلُ فَوْقَ الماءِ مَظْهَرَ صُورَتِهْ
فَأعْـجَبَهُ شَـكْلُ القُرُونِ عَلَى رَأسِهْ:
"فمَا أبْعَدَ الْفَرْقَ الـمُلاَحَظَ نِسْبَةً
بما بَينَ رَأسِي في الجمَالِ وأرْجُلي!
-لَقَدْ قَالَ هَذا وَهْـوَ يَنْظُرُ يَائِسًا
إلى ظِلِّهَا في حَيْـرَةِ الْمُتَأمِّلِ-
جَبيني بهَامَاتِ الـمَشَارِفِ مُوصَلٌ
وَذِي أرْجُلي في مَظْهَرٍ جِدُّ مخْجلِ".
وَأثـنَاءَ هَذَا أبْصَرَ الأيْـلُ خَصْمَهُ
فَـفَـرَّ هُرُوبًا مِنْ عَدُوٍّ مُهَـوِّلٍ،
تَـبَيَّنَ أنَّ التَّاجَ في الرأسِ عَائِـقٌ
يَؤَدِّي مَعَ الأغْصَانِ دَوْرَ الـمُعَرْقِلِ.
عَلَى الأرْجُلِ اسْتَعْلَى وَعَاقَ أدَاءَهَا
وَفِيهَا عَلَى الأخْرَى نَجَاةُ الأيَائِلِ.
تَرَاجَعَ عَمَّا قَالَـهُ مُنْذُ لَحْظَـةٍ
لِيَلْعَنَ مَا يُعْطَاهُ مِنْ غَيْـرِ طَائِلِ.
نُفَضِّلُ في كُلِّ الأمُورِ جَـمِيلَهَا
وَنَـحْتَقِرُ الأجْدَى بِدُونِ تَـعَقُّلِ؛
وَفي غَالِبِ الأحْيَانِ يُفْضِي بحالنا
إلى مَأزَقٍ حُبُّ الجمِيلِ الـمُفَضَّلِ.
لَقَدْ لاَمَ هَذَا الأيْـلُ أرْجُلَـهُ الـتي
بهَا صَارَ عَدَّاءً سَرِيعَ الـتَّـنَـقُّلِ
وَيَـثني عَلَى أعْبَاءَ تُـثْـقِلُ رَأسَـهُ
وَتُـزْعِجُهُ في كُبْـرَيَاتِ الـمَسَائِلِ

العيون اليواقظ

في الامثال والمواعظ

(لمؤلفه المغفور له المرحوم محمد بك عثمان جلال)

تقريظ للمؤلف

بسم الزمان وعن كتابي أسفرا ... وبه النسيم على محبيه سرى

عمرى هو الروض النضير وعوده ... بسحائب الامثال أصبح أخضرا

فيه النكات مع النوادر أينعت ... وظلام ليل الجهل منه أقمرا

يا قوم اني قد نصحتكم به ... والنصح أغلى ما يباع ويشترى

فاذا ملكتم منه أية نسخه ... نسخت لديكم ما أهم وكدرا

وجلت لكم في الحالتين عرائسا ... من بيت مجد للاصاغر لا ترى

هي الفرافي صيد كل غنيمة ... والصيد كل الصيد فى جوف الفرا

(الطبعه الأولى بعد وفاة المؤلف)

طبع بمطبعة النيل بمصر

(سنة ١٣٢٤ ـ ١٩٠٦)





﴿ الحكاية الاولى الصرار والنملة ﴾



حكاية موضوعها صرار   أودى به الجوع والاضطرار
وكان قضي الصيف في الغناء   وما سعي في ذخرة الشتاء
وحين جاء زمن الثابيج   ومنع القوم من الخروج
شاهد بيته بلا مؤنه   فراح يوما يطلب المعونه
وقال للنملة أنت جارتي   مالى سواك في قضاء حاجتي
هل تصنعين معي المعروفا   لا ذقت من أيامنا صروفا
وتقرضيني صوابا غله   وطبقاً ومتردا وحمله
فان أتى الصيف فقبل الصبح   أردها عليك قبل الربح
قالت له النمله وهي تجرى   عذرك يامسكين مثل عذرى
ماذا فعلت في حصيد قدمضى   قال لها كان زمان وانقضى
قالت وما أدخرت فيه للشتا   قال لها مستهزيا يامنكما
كنت أغنى للحمير القمص   قالت له ياصاحبي الآن ارقص
واعلم بان السعى في الذخيره   يدفع كل غمة وحيره
والدرهم الابيض وهو في يدى   ينفعني في كل يوم أسود

﴿ الثانية الغراب والثعلب ﴾



كان الغراب حط فوق شجره | وجبنة في فمه مدوره
فشمها الثعلب من بعيد | لما رآها كهلال العيد
وقال يا غراب يا ابن قيصر | وجهك هذا أم ضياء القمر
كنت أظن أن فيك ريشا | هذا حرير قدأرى منقوشا
وحرمة الود الذي من بيننا | محبة فيك أتيت ههنا
وها أنا أرجوك أن تغنى | عسى بك الهم يزول عنى
لله ما أحلاك حين تجلى | صوتك أحلى من صياح البلبل
فانخدع الغراب من كلامه | وجاء للخصم على مرامه
وقال يا ليل بدون القيمه | فسقطت من فمه الغنيمه
قبضها الثعلب قبض الروح | وقال فى بطني حلالا روحي
ثم رنا بعينه من فوقه | رأى الغراب طارشا من حلقه
قال له يا سيد الغربان | انى برى ولأنت الجانى
خذ بدل الجبنة منى مثلا | واحفظه عنى سندا متصلا
من ماق الناس عليهم عاشا | وأكل الجبنة والجلاشا
فاعتبر الغراب من ذى النوبه | وتاب لكن لات حين توبه

﴿ الثالثة حكاية الضفدعة التي تريد أن تساوي الثور ﴾



عني اسمعوا حكاية لضفدعه ... فإنها تحكي مكان أربعه
ومن بها في الفعل أضحى يقتدي ... فظالم لنفسه ومعتدي
لأنها قد خرجت مع أختها ... يوما الى السوق لسوء بختها
فنظرت ثورا عظيم الجرم ... واستصغرت جثتها في الحجم
قالت ومن لي أن أكون مثله ... عالية كبيرة كالعجله
وشبحت أعضاءها فامتدت ... وشدت أعصابها فاشتدت
وقالت اختي اسمعي لي وانظري ... هل انني ساويته في الكبر
قالت لها أختها أركي ذا نانا ... وامشي بنا نبحث عن غدانا
فاشتعلت بالنار حبا في الكبر ... وشرعت تفعل ما بيك العبر
وأخذت تتبع شرب الماء ... وملأت فوارغ الاحشاء
فانتفخت لوقتها وانفقعت ... وحملها أختها ورجعت
وهكذا ضلالها أوقعها ... والنفس لا تحمل الا وسعها

﴿ الحادية والاربعون بعد المائة البخيل ضيع كنزه ﴾

يا أيها البخيل ماذا تصنع … كم للدنانير اراك تجمع
تجمعها حرصا لاى فائده … وأنت تشتاق لكل مائدة
إرض بما راج لديك واقتنع … واصغ لما قال الحكيم واستمع
كان بخيل يكنز الفلوسا … وقد غدا من كنزه معكوسا
لايملك الاموال بل تملكه … وعن قليل سوف ترى تهلكه
وكل ماجمعه يخفيه … فى طابق كل الفلوس فيه
ولم يزل بالليل والنهار … يزوره وقلبه فى نار
فاتفق الحال ومر رجل … شاهده بالليل وهو مقبل
فراح من ورائه ثم استتر … وبعد ماقضى بخيلنا وطر
جاء الى الحفرة ليلا يسعى … ورفع الطابق عنها رفعا
وأخرج الكنز وراح يجرى … ليته قبل طلوع الفجر
ثم أتى البخيل بعد الشمس … وما درى في اليوم أمر أمس
بل نظر الحفرة أرضا مقفره … خالية عن كل فلس وفره
فصاح بل جن وضل عقله … وبل خده بماء المقله
أتاه شيخ سمع الصياحا … وبعد أن أسعده صباحا
قال له مالك قال مالي … راح وراحت بعده آمالي
قال وكيف راح منك قل لي … ولم دفنته بهذا الطالل
لو كان فى دارك أوفي الكيس … لما غدوت منه في انكبير
وكنت ماتحتاج منه تصرف … قال له ذا الصرف لست أعرف
قال له وحيث ماعرفتا … صرفا وطول العمر ماصرفتا
فالحزن والسخط بغير منفعه … وذا كلام فانتبه لتسمعه
ضع حجراً في موضع الاموال … وافرح ولا تيأس من الآمال
فالمال ان لم ينصرف ويدخر … قيمته لاشك قيمة الحجر



﴿ الحادية عشرة في الثعلب والعنب ﴾

حكاية عن ثعلب   قد مر تحت العنب

وشاهد العنقود فى   لون كلون الذهب

وغيره من جنبه   أسود مثل الرطب

والجوع قد أودى به   بعد أذان المغرب

فهم يبغي أكله   منه ولو بالتعب

عالج ما أمكنه   يطلع فوق الخشب

فراح مثل ما أتى   وجوفه في لهب

وقال هذا حصرم   رأيته في حلب

والفرق عندي بينه   وبين تين العلب

فإن هذا أكله   يشبه لحم الأرنب

(في الأمثال والمواعظ) ١٥

ولحم ذاك مالح   كالضرب فوق الركب

قال له القطف انطلق   ثعلب ابن ثعلب

طول لسان فى الهوى   وقصر فى الذنب

﴿ العشرون في المها الذي نظر نفسه في الماء ﴾

ان المها وذاك ثور الوحش ... قد كان في الغابة يوما يمشي
ومر بالبركة وهو آتي ... وكانت البركة كالمرآة
نخاض بالماء وأمعن النظر ... لجسمه فيه فبان وظهر
وأعجبته خلقة القرون ... ورقة الاجفان والعيون
ونظر السيقان فازداد غضب ... لانها يابسة مثل الخشب
فأنكر الحكمة بها ... وزاد طغيانا به وسفها
وبينما الغزال في تندم ... اذا أقبل الصياد فوق الادهم

٢٢ (العيون اليواقظ)

وانبعثت سحائب التراب ... مذ نبشتها أرجل الكلاب
فأوجس المها وولى خيفه ... وحملته الارجل النحيفه
حتى استقام يشبه النعامه ... وحوله الاعداء كالغمامه
وقرب الصياد من أن لن يره ... لولا اشتباك قرنه في شجره
فوقف الغزال رغماً عنه ... وصارت الكلاب تدنو منه
وهو يروغ لخلاص نفسه ... ولو بقلع قرنه من رأسه
ولم يزل من قرنه موثوقا ... حتى رأى في جنبه سلوقا
ثم أتي الباق مع الصياد ... وقبضوه الكل بالايادى
ووضعت في رجله القيود ... وشمت العاذل والحسود
فانظر الى ساقيه يا حبيبي ... قد خلاه ساعة الهروب
وانظر الى قرنيه حين غالا ... في غصن بان أو قتاه في الخلا
وقل وقعت بالذي أعجبكا ... يا ايها البهيم ما أعجبكا
وأنتم يا سامعي فانتبهوا ... لاتكرهوا اشياء عسى ان تكرهوا

قائمة

المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

❖ قائمة المصادر:

1. La Fontaine Fables, illustrée par Granville, EDDL, Ed 02
2. عثمان جلال (محمد)، العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ، مطبعة النيل بمصر، ط1، سنة 1324-1906
3. مفتاح (بشير)، أمثال و حكم لافونتين (les fables de La Fontaine)، دار القصبة للنشر، 2010

❖ قائمة المراجع:

✓ القرآن الكريم

- **قائمة المراجع العربية:**

1- ابن المقفع، كليلة و دمنة، دار صادر بيروت 2000، ط1، ص 17

2- برمان (أنطوان)، الترجمة و الحرف أو مقام البعد، ترجمة عز الدين خطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، مايو 2010، ط1

3- بن الجاحظ (عمرو)، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، ج1، 1996

4- بيوض (إنعام)، الترجمة الأدبية "مشاكل و حلول"، دار الفارابي، الجزائر، 2003

5- الجاحظ، (أبو عثمان عمر)، الحيوان: تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط1، 1968

6- الحاوي (إبراهيم)، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1984

7- الحلوي (حسيب)، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، المنظمة العامة لمكتبة الإسكندرية، ج3، ط2، سنة 1956

8- حميده (عبد الرزاق)، قصص الحيوان في الأدب العربي، القاهرة 1951

9- الخطابي (عز الدين)، الترجمة و الحرف أو مقام البعد ،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، مايو 2010، ط1

10- الدّميري (كمال الدين محمد بن موسى)، حياة الحيوان الكبرى، طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، ط 1992

11- الديداوي (محمد)، الترجمة و التعريب: بين اللغة البيانية و اللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2002

12- الديداوي (محمد)، الترجمة و التواصل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000

13- كريا سعيد (نفوسة)، خرافات لافونتين في الأدب العربي، مكتبة الإسكندرية

14- زلط (أحمد)، أدب الأطفال بين أحمد شوقي و عثمان جلال، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، 1994م، ط1

15- سبول شوكت (عهد)، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، 2005

16- الصاوي الجويني (محمد)، البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، 1993

17- عتيق (عبد العزيز)، علم البيان، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2006، ط1

18- عناني (محمد)، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997

19- عناني (محمد)، نظرية الترجمة الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر و التوزيع، لونجمان مصر، 2003

20- محمد جابر (جمال)، منهجية الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، دار الكتاب الجامعي، ط1، 2005

21- منصور (عز الدين)، دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985

22- الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري)، مجمع الأمثال، المطبعة البهية المصرية، ج01/ج02

23- نور عوض (يوسف)، علم النص و نظرية الترجمة، دار الثقة للنشر و التوزيع، مكة المكرمة، 1410هـ، ط1

24- نيدا (يوجين)، ترجمة ماجد النجار، نحو علم الترجمة، مطبوعات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1976

25- نيومارك (بيتر)، إتجاهات في الترجمة: جوانب من نظريات الترجمة، ترجمة محمود إسماعيل صيني، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، 1986

26- نيومارك (بيتر)، ترجمة حسن غزالة، الجامع في الترجمة، دار و مكتبة الهلال بيروت، ط1

27- الهاشمي (أحمد)، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، لبنان، 2006، ط 03

- **قائمة المراجع الفرنسية:**

1- BERMAN, Antoine, L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris, Gallimard, 1984

2- BERMAN, Antoine. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Seuil, Paris,1999

3- Chuquet Hélène, Paillard Michel, Approche linguistique des problèmes de traduction anglais/français, édition révisée, Ophrys, 1989

11- Hellal Yamina, "La théorie de la traduction: Approche thématique et pluridisciplinaire ", OPU, Alger, 1986

4- La nature et ses symboles, repères iconographiques, édition Hazan, Paris, 2004

12- Ladmiral, Jean-René, Traduire : théorèmes pour la traduction, Paris : Gallimard, Tel, 1994

13- Ladmiral, Jean-René. Le Traducteur et l'ordinateur, Langages 116, 1994

5- Margot Jean Claud, traduire sans trahir, Paris, l'age d'homme Lausanne 1979

6- Meschonnic Henri, Poétique du traduire, Paris, Verdier, 1999

7- Meschonnic Henri, pour la poétique, coll. Le chemin, Gallimard, 1973

14- Mounin, Georges. Les problèmes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard, 1963

8- Oseki-Dépré Inês, Théories et pratiques de la traduction littéraire, Paris, Armand Colin, 1999

15- Seleskovitch Danica et Lederer Mariane. Interpréter pour traduire, Paris, Didier Erudition, Traductologie 1, 1986

9- Toth Ferenc, Traductologie « traduire la poésie », université paris-est, master1, 2009

10- Vinay J.-P. et Darbelnet J, Stylistique comparée du français et de l'anglais, Didier, Paris, 1967



- قائمة المراجع الإنجليزية:

1- Baker Mona, "Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead", Harold, Somers, in Terminology, LSP and Translation Studies in language engineering, Amsterdam and Philadelphia, Benjamins, 1996

2- Baker Mona, Kirsten Malmkjaer,The Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Illustrated, 1998.

3- Newmark Peter, A Text Book of Translation, Prentice Hall, London, 1st Edition, 1988,

4- Newmark, Peter, Approaches to translation, Prentice Hall, London, 1988

5- Nida, U, Towards a Science of Translating. Leiden: Brill, 1964

6- Nida, U. Taber, C. The theory and practice of translation. Cité in. Munday Jeremy. Introducing translation studies. London and Newyork. Routledge, 2001.



- **الرسائل و المخطوطات العربية**

1- بنت ناصر محمد عبد الله الثبيتي (نوير)، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في قسم البلاغة و النقد بعنوان: تنوع الأداء البلاغي في أدب ابن المقفع

2- يحي عيسى (مريم)، الترجمة الأدبية بين الحرية و التصرف "الدروب الوعرة" لمولود فرعون نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008/2007

- **الرسائل و المخطوطات الفرنسية**

Toth Ferenc, Traductologie « traduire la poésie », université paris-



- **المجلات و الدوريات**

✓ **المجلات و الدوريات العربية:**

1- بحراوي (حسن)، عناصر شعرية لفهم الترجمة، مجلة ترجميات، دار جذور، الرباط، العدد الرابع، 2006

2- مجلة الأثر، العدد 13 مارس 2012

3- محمد أمين (دريس)، إشكالية ترجمة الأسماء المواقعية من منظور إستراتيجيتي التدجين (domestication) و التغريب (foreignization) في الترجمة، Jordan Journal of Modern Languages and Literature، vol 04، No 02، 2012

✓ **المجلات و الدوريات الفرنسية**

1- Ballard Michel, la traduction du nom propre comme négociation, palimpsestes (traduire la culture), presse de la sorbonne nouvelle, N°11

2- Durieux Christine, La traduction : transfert linguistique ou transfert culturel ?, Revue des lettres et de traduction 4 (1998)

3- Dussart André, Faux sens, contresens, non-sens... un faux débat ?, Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 50, n° 1, 2005

4- Evangelos Kourdis, Traduction et Identité.La sémiotique de la traduction des noms d'immigrés en Grèce, Université Aristote de Thessaloniki



5- Ladmiral, Jean-René, « Entre les lignes, entre les langues », Revue d'esthétique 1, 1981

6- Ladmiral, Jean-René, La langue violée ?, Palimsestes 6, (1991)

7- Maurice Pergnier, les fondements de la sociolinguistique de la traduction, presses universitaires de Lille 1993.

8- Newmark Peter, Paragraphs on translation, The linguist, Vol 29, N 02, The Institute of Linguists, London, 1990

9- Wenfen Yang, Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation, Journal of language Teaching and Research, Vol. 1, No. 1

- **المعاجم و القواميس**

✓ **المعاجم و القواميس العربية**

1- إدريس (سهيل)، المنهل (قاموس فرنسي-عربي)، دار الآداب، بيروت، ط37، 2007، ص 904

✓ **المعاجم و القواميس الإلكترونية**

1- http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/marquis

2- http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nenni/54135

3- http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/chevance/

4- http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/he/



- **الكتب الإلكترونية**

1- ابن النديم، الفهرست، To PDF: http://www.alhttp://www.al -mostafa.com

- **الموسوعات الإلكترونية**

1- http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean_de_La_Fontaine/128410

2- حنان المالكي، http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=3818&m=1

3- http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean_de_La_Fontaine/128410

- **المجلات الإلكترونية:**

1- كتاني (حسين فهمي)، http://www.profvb.com/vb/t88068.html، 25.10.2013

- **المواقع الإلكترونية**

1- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article35933

2- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article35933

3- http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2013/02/28/article.php?sid=145804&cid=49

4- http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2013/02/28/article.php?sid=145804&cid=49

5- Marmontel (1723-1799), Poétique française, citation sur la poésie, http://www.etudes-litteraires.com/poesie-citations.php

6- Ronsard (1524-1585), Abrégé de l'art poétique français, citation sur la poésie, http://www.etudes-litteraires.com/poesie-citations.php

7- Thierno ly, la poésie :première partie, http://thiethielino.over-blog.com/categorie-10252512.html


الفهرس

الفهرس

الصفحة

الفصل الثاني